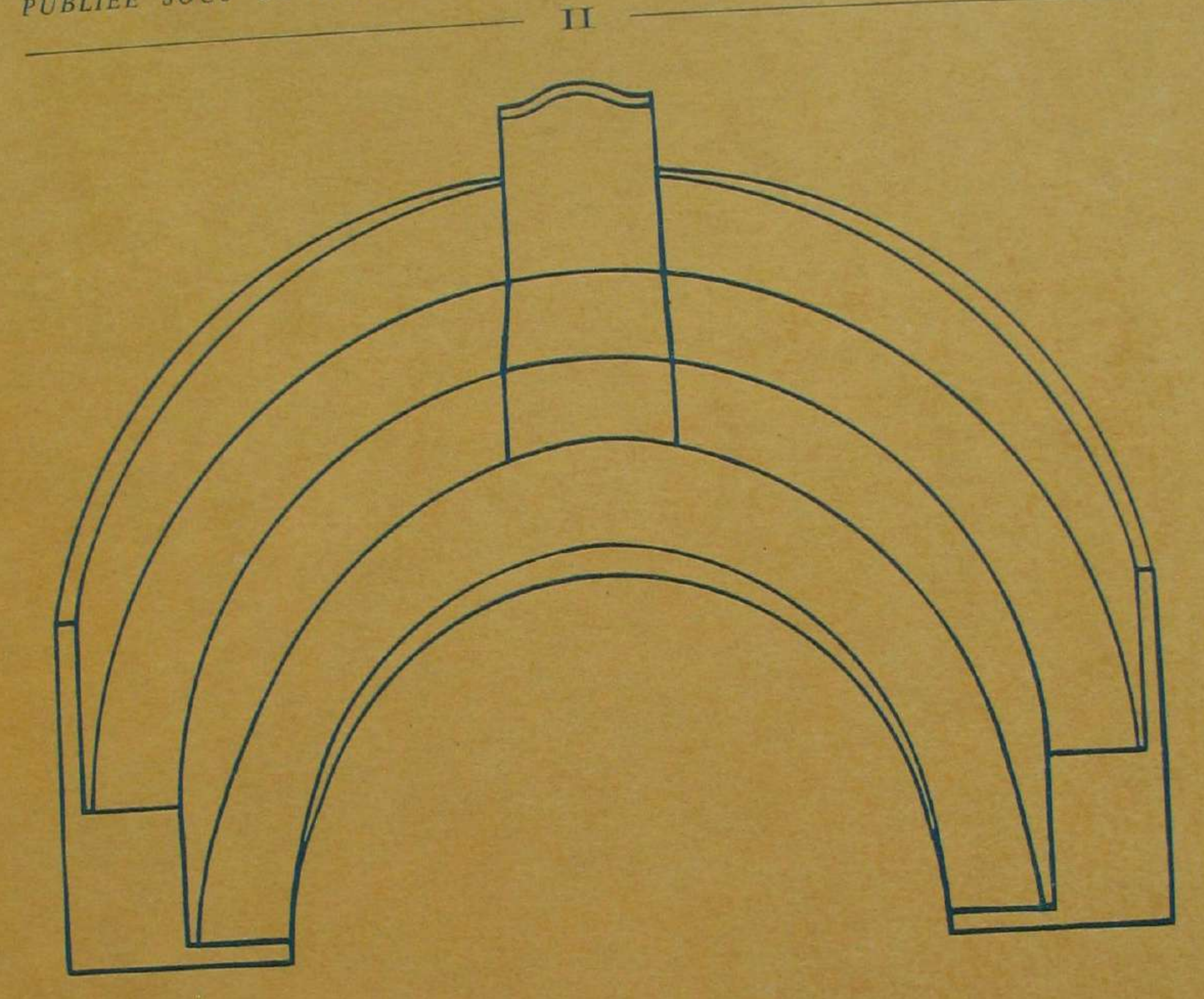
Bibliothèque des Cahiers Archéologiques

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION D'ANDRÉ GRABAR ET DE JEAN HUBERT

II



SYNTHRONON

Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age

RECUEIL D'ÉTUDES

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

PARIS - 1968

Bibliothèque des Cahiers Archéologiques
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION D'ANDRÉ GRABAR ET DE JEAN HUBERT
II

SYNTHRONON

Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age

RECUEIL D'ÉTUDES
par
André Grabar et un groupe de ses disciples

André GRABAR — M. Hjalmar TORP — Ihor ŠEVČENKO — Sahoko TSUJI — Nicole THIERRY
Geneviève MORACCHINI-MAZEL — Armen KHATCHATRIAN — Jules LEROY — Carl O. NORDSTRÖM
Oleg GRABAR — Jean MEYENDORFF — Tania VELMANS — Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE
Gordana BABIĆ — May VIEILLARD-TROIEKOUROFF — Suzy DUFRENNE — Élisabeth CHATEL
Colette LAMY-LASSALLE — Edmond BARBIER — Denise FOSSARD — Jean FOURNÉE
Marie-Madeleine GAUTHIER

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK
PARIS - 1968

Ce volume permet aux disciples du Professeur Grabar de lui exprimer leur admiration, leur reconnaissance et leur affection.

Il pourra paraître inhabituel au lecteur de trouver dans un ouvrage de ce genre la signature du maître et celle des élèves. En fait, dans la tradition des Cahiers Archéologiques, la contribution de M.r Grabar, mêlée à celles de ses collaborateurs, reflète sous des expressions diverses l'unité profonde et la valeur spirituelle, scientifique et symbolique de son enseignement.

Le titre de l'ouvrage : SYNTHRONON, suggère l'image antique de l'assemblée des disciples réunis autour du Maître, en même communauté de pensée.

I

ANTIQUITÉ ET PALÉOCHRÉTIEN

DEUX MONUMENTS CHRÉTIENS D'ÉGYPTE

Le sens des images frontales chrétiennes. De l'art pharaonique à l'art copte

par André GRABAR

Sur les pages qui suivent, on trouvera la description et une étude partielle de deux œuvres de l'art chrétien de l'Égypte antique, une stèle sculptée et une peinture murale : les deux monuments ont été enregistrés depuis longtemps et reproduits plusieurs fois. Ce n'est donc pas pour les faire connaître que nous en parlerons, mais pour montrer l'intérêt de leur témoignage : ces œuvres d'art, mieux que d'autres, nous permettent de préciser le sens de l'attitude frontale attribuée à certains personnages, sur les images peintes et sculptées de l'art antique chrétien ; elles nous offrent aussi une rare occasion de constater la reprise par les imagiers chrétiens d'Égypte d'une formule iconographique de l'art pharaonique.

1. *Une stèle sculptée à Copenhague.*

La Glyptothèque Ny-Carlsberg, à Copenhague, possède depuis le XIXe siècle une petite stèle funéraire chrétienne (hauteur 43 cm., longueur 29 cm.) de provenance égyptienne non précisée. Elle est décorée d'un relief qui montre deux personnages alignés et tournés vers le spectateur ; deux colonnes qui portent un frontont triangulaire forment un cadre architectural pour ces figures. Les catalogues du Musée ne donnent aucune indication sur le lieu d'origine de cet objet, et le datent prudemment de « l'époque chrétienne »[1]. M. J. Beckwith[2] l'attribue au Ve siècle, sans trop d'assurance, et pour ma part je ferais miens cette datation sommaire aussi bien que son caractère très hypothétique. En effet, le VIe siècle ne paraît pas être exclu, l'accent hellénistique du style pouvant s'expliquer tout aussi bien par une date plus haute (Ve siècle) que par le retour à l'antique (VIe siècle). Les deux tendances sont applicables aux œuvres chrétiennes de l'Égypte, aux Ve et VIe siècles. C'est le niveau — plus ou moins savant — auquel se situe une œuvre, qui pourrait faire choisir entre les deux siècles, les retours au style classique, au VIe siècle, n'ayant atteint, en principe, que des ateliers égyptiens les mieux outillés et ayant eu accès aux modèles d'origine constantinopolitaine. Le relief de Copenhague est d'une facture excellente, rarement atteinte par les sculptures funéraires coptes, et c'est pourquoi la datation au VIe siècle ne me semble pas exclue (sans plus, les arguments en faveur du Ve siècle n'étant pas annulés pour autant).

Que représentent les deux personnages ? Maria Mogersen, auteur du catalogue le plus récent (1930), se borne à dire « deux hommes ». M. Beckwith, plus observateur, y voit « un saint et un archange », sans préciser le sens que peut avoir leur rapprochement, sur une stèle funéraire. Pour ma part, je pense aussi que, malgré l'absence d'ailes, le personnage à droite, est un archange. Il en a le long bâton (qui se termine par une petite croix), la sphère posée sur la main gauche et la coiffure retenue par un ruban. C'est bien un archange, mais aptère, à comparer aux anges sans ailes des peintures chrétiennes de la catacombe nouvellement découverte sous la via Latina, à Rome (deuxième moitié du IVe siècle)[3]. L'archange de la stèle est tourné vers le spectateur, mais il esquisse un gracieux mouvement de marche, vers la droite.

1. Valdemar SCHMIDT, *Ny Carlsberg Glyptotek. Der Aegyptiske Sauling.* Copenhague, 1908, Stele E 813, pp. 638-639. Le même, *Glyptothèque Ny Carlsberg. Choix de monuments égyptiens,* II, Bruxelles, 1910, p. 79, pl. LXV, fig. 170. Maria MOGENSEN, *La collection égyptienne. La glyptothèque Ny Carlsberg.* Copenhague, 1930. Stele A. 789, p. 354.

2. J. BECKWITH, *Coptic sculpture* (300-1300). Londres, 1963, pp. 20 et 53, fig. 90. Un archéologue danois, O. Kocfoed-Petersen (*In Koptisk Gravsten i Ny Carlsberg Glyptotek,* dans *Festskrift til Frederik Poulsen.* Copenhague, 1941, pp. 51-53, identifie ces figures comme prêtre et archange.

3. A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina.* Vatican, 1960, pl. XCVII, CII.



FIG. 1. — Copenhague. Glyptothèque Ny-Carlsberg. Stèle funéraire (photo Musée).

C'est ce qui est exprimé par la position de ses jambes. Tandis que — en contradiction avec le mouvement du personnage lui-même — un pan de son manteau gonflé par le vent suggère un mouvement rapide dans le sens inverse. La contradiction ne peut s'expliquer que par une maladresse du sculpteur qui n'a pas su adapter le motif banal du pan de manteau gonflé par le vent à la figure qu'il avait à représenter. Ce pan de manteau mis à part, on est devant une figure d'archange qui s'avance lentement vers la droite ou qui, après avoir marché dans cette direction, vient de s'arrêter.

Le personnage à côté a dû suivre l'archange, car la partie inférieure de son corps garde le souvenir du même mouvement de gauche à droite, quoique d'une façon plus atténuée. Mais tandis que le bas du corps n'est que sur le point de s'arrêter, la partie haute est entièrement immobile et symétrique. Elle est strictement frontale : bras levés en prière, tête de face, attitude figée. Les deux personnages sont vus de face, mais de deux façons différentes. Seul le personnage à gauche obéit à la formule de la frontalité, tandis que l'archange se tient comme d'innombrables figures debout de l'art classique : le corps tourné légèrement autour de son axe vertical ; la tête et le bas des jambes tendent vers la gauche ; le reste du corps, vers la droite. Tandis que la même souplesse se manifeste dans les écarts des différentes parties du corps par rapport à l'axe vertical : tête légèrement inclinée à gauche, hanches avancées vers la droite ; poids du corps reposant sur la jambe gauche, l'autre jambe étant écartée. L'asymétrie est soulignée par le développement unilatéral du pan du manteau, qui s'étend à droite, et par la longue haste de la croix qui s'écarte sensiblement de la verticale.

Tout compte fait, on est donc en présence d'un archange suivi par un homme qui, arrivant de gauche viennent de s'arrêter. Comme, il s'agit d'une stèle, on doit reconnaître dans la première figure un archange psychopompe qui vient d'amener un nouveau-mort au lieu de son séjour d'outre-tombe. Habitué à ces hauts lieux, l'archange y garde l'aisance élégante des mouvements et une expression impassible du visage dont le regard n'est dirigé sur aucun objet précis. Mais il n'en est pas ainsi pour son voisin, le nouveau-mort, qui fixe du regard le monde de lumière qui s'ouvre à ses yeux, et cette contemplation de l'innénarable divin lie ses mouvements et pétrifie son visage. Il s'agit sûrement, non pas d'un saint, comme le pense M. Beckwith, mais de n'importe quel défunt : cette figure d'orante frontale, tout comme le cadre architectural, sont les deux motifs-clichés des stèles funéraires chrétiennes de l'Égypte antique (fig. 2 et 3) [3 bis] et on ne saurait mettre en cause sa signification : c'est partout l'effigie idéalisée du chrétien enterré au pied de la stèle. Ce qui nous fait conclure : dans son ensemble, le relief de Copenhague figure l'archange psychopompe amenant un défunt à son lieu de séjour posthume [3 ter]. Le praticien qui a réalisé cette sculpture savait apparemment que l'attitude de face qu'il avait à donner aux deux personnages ne devait pas être la même, et que seul le défunt devait être représenté d'une façon figée et strictement frontale. Pour ce sculpteur et pour ses clients, la frontalité ne coïncidait pas avec la vue de face. Elle en était une variante particulière qui avait un sens à elle. Nous le préciserons à la fin de cet article.



FIG. 2. — Le Caire. Musée égyptien. Stèle funéraire (d'après Crum).

3 bis. W.E. CRUM, *Coptic Monuments. Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*, n° 8001-8741. Le Caire, 1902, pl. XLIX-LIII. Mes photographies reproduisent les n°s 8685 et 8686 de ce Catalogue.

3 ter. Sur l'ange psychopompe du Juste, chez les Coptes : AMÉLINEAN, dans *Rev. hist. relig.* XV, 1887, pp. 74 et suiv. C. DETLEF-G. MULLER, *Die Engellehre der kopt. Kirche*. Wiesbaden, 1959, pp. 274-275, 283.



FIG. 3. — Le Caire. Musée égyptien. Stèle funéraire (d'après Crum).

2. *Une peinture murale à Antinoé.*

En 1936, une expédition de l'Institut de Papyrologie de l'Université de Florence trouva à Antinoé en Égypte, au cours de fouilles d'une nécropole d'époque romaine, un mausolée décoré de peintures murales. Mario Salmi en publia, en 1945, une description, accompagnée de photographies et d'aquarelles [4], qui mériteraient d'être mieux connues par tous ceux qui étudient l'art chrétien antique. Il s'agit de peintures murales du VIe siècle, dont une seule nous retiendra ici : c'est une peinture qui occupe le mur de fond, demi-circulaire, d'un arcosolium sépulcral (fig. 4). Au milieu de la composition, on y trouve l'effigie frontale en orante d'une défunte (qui fait pendant à l'orante de la stèle de Copenhague). La défunte, une jeune fille appelée Théodosia, est représentée avec la même rigidité de la pose et la même immobilité que le défunt anonyme de la stèle. Elle aussi regarde droit devant elle, l'œil fixé sur la vision d'outre-tombe. L'archange de la stèle ne réapparaît pas sur cette peinture. Mais il est remplacé par deux figures de saints qui flanquent l'orante : à sa gauche (pour le spectateur), c'est un saint barbu aux cheveux gris nommé Kallouthos ; à sa droite, c'est « sainte Marie », c'est-à-dire la Vierge Marie (à Baouît, à la même époque, c'est par les mêmes mots « sainte Marie » que les peintres désignaient la Mère de Dieu, à côté des images qui la montrent [5]). Le saint pose une main sur l'épaule de Théodosia, il regarde vers elle et semble la bénir. Son geste de protection fait reconnaître en lui un saint psychopompe [5 bis]. Tandis que la frontalité stricte de la figure de Théodosia fait supposer qu'elle est immobile, le saint conducteur de la défunte est vu un peu de côté. Ce mouvement latéral s'étend à toutes les parties de son corps, mais il est surtout sensible au bas de la figure. Ce mouvement se fait de droite à gauche, tandis que sur la stèle il allait dans le sens inverse. Je ne crois pas que ce changement de direction ait une signification quelconque.

Le troisième personnage, sainte Marie, est symétrique à Kallouthos, et le bas de son corps revêtu d'un manteau pourpre laisse supposer un léger mouvement à droite. Mais ce mouvement est à peine perceptible (c'est la silhouette surtout qui en porte le souvenir : elle fait pendant à celle de saint Kallouthos), et tout le haut de la figure est aussi strictement frontal que la figure de Théodosia. Marie, comme la défunte, offre un exemple de frontalité, et à ce titre les deux femmes se distinguent de Kallouthos. Marie désigne de la main droite — à l'intention de Théodosia — l'objet qu'elle porte sur la main gauche recouverte d'un pan de son manteau : une croix enfermée dans un cadre décoré de cabochons. Deux icônes sculptées coptes, légèrement postérieures nous font voir un objet semblable (petite couronne encadrant une croix) que la Vierge remet aux apôtres Pierre et Paul (fig. 5). Ces reliefs [6] précisent le sens

4. Mario SALMI, *I dipinti paleocristiani di Antinoe*, dans *Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini*. Florence, 1945, pp. 159-169 avec planches (notre fig. 4 reproduit la pl. h. de Salmi).

5. Baouît : J. CLEDAT, dans *Mémoires de l'Inst. franç. d'archéol. orientale*, XII, 19, pl. XLII ; J. MASPÉRO et E. DRIOTON, *ibid.*, LIX, 1931 (en 1843), pl. XLII, XLIII. Baouît et Saqqara : GRABAR, *Martyrium*. Paris, 1946, pl. LVI, LVIII.

5 bis. Saints psychopompes chez les Coptes : AMÉLINEAN, dans *Rev. hist. relig.* XV, 1887, pp. 74 et suiv., XVII, 1889, pp. 70 et suiv., 461 et suiv. Cf. J. MASPÉRO et E. DRIOTON, *Fouilles exécutées à Baouît*, dans *Mémoires de l'Inst. franç. d'archéol. orientale*, LIX, Le Caire, 1943, p. 102, inscription 288.

6. Deux icônes sculptées, en pierre, au Musée Copte du Vieux Caire, n° 7814 (57 × 49 cm.) et 7815 (53 × 49 cm.). Labib PAHOR, dans *Bull. Soc. archéol. copte* XIII, 1951, pp. 191 et suiv., avec une planche. BECKWITH, *Coptic sculpture*, fig. 111 et 112.



FIG. 4. — Antinoé. Peinture murale dans un hypogée, aujourd'hui détruit (d'après M. Salmi).

de l'objet : une couronne de vainqueur marquée au symbole du triomphe du Chirst sur la mort. Sur les icônes coptes, ces couronnes récompensent les apôtres-martyrs ; sur la peinture d'Antinoé, une couronne semblable rappelle à la défunte la victoire finale sur la mort assurée à ses fidèles par la résurrection du Christ [7].

Tout compte fait, la peinture d'Antinoé traite le même sujet que les reliefs de la stèle de Copenhague : le (ou la) défunt(e) qu'un archange ou un saint amène dans l'outre-tombe. Le rôle de conducteur est mieux exprimé dans le second cas, saint Kalloutos posant la main sur l'épaule de celle qu'il conduit. L'archange n'en fait pas autant pour le personnage représenté à côté de lui. Il se contente de marcher devant lui, tout comme la martyre Petronella le fait sur une fresque célèbre de la catacombe de Domitilla (après 356) [8], où la sainte se tient à côté de la défunte appelée Veneranda (fig. 6). Là aussi la défunte a les bras levés en orante. Elle est vue de face, mais son visage légèrement tourné à droite et la position des pieds montrent bien que, arrivant de gauche, elle venait de s'arrêter. La sainte la précédait dans cette marche. Le mouvement de sa tête, les gestes qu'elle fait et le léger mouvement du corps la désignent comme conductrice de Veneranda. Les deux figurations sont apparentées, la romaine étant de plus d'un siècle antérieure à la stèle de Copenhague. Il n'est pas superflu de rappeler que la fresque en question reste isolée dans l'art des catacombes chrétiennes, quoiqu'on y connaisse un grand nombre d'images du (ou de la) défunt en orant. Partout ces orants y

7. De nombreuses stèles funéraires coptes sont ornées d'une croix à branches égales, dans une couronne de feuillage, d'un dessin très apparenté à celui qu'on voit sur les deux icônes sculptées. Dans certains cas, cette couronne staurophore est posée sur les ailes relevées d'un aigle : CRUM, *l. c.*, pl. IX à XXV et XXXIX-XLV (avec aigle). Saint Pachome voit dans un rêve des saints ou Dieu offrant aux morts, à leur arrivée au paradis, des couronnes de vainqueurs : AMÉLINEAN, dans *Annales* XVII, 1889, p. 461.

8. J. WILPERT, *Katakombenmalereien*, pl. 213.



FIG. 5. — Le Caire. Musée Copte. Icône en pierre (photo Musée).



FIG. 6. — Rome, catacombe de Domitilla (d'après Wilpert).

apparaissent seuls. La formule iconographique de Domitilla serait-elle étrangère à l'art chrétien de Rome ? Remarquons aussi que le peintre de Domitilla ignore la formule de la frontalité (contrairement à nos deux monuments égyptiens) : à Rome, l'art chrétien du IVe siècle ne s'en servait probablement pas, du moins pas en peinture [9].

Revenons à nos monuments égyptiens, pour observer que le signe de la croix précède le défunt, dans les deux cas [10] : il est au sommet du bâton que tient l'archange conducteur, sur le relief, et il brille au milieu de la couronne que sainte Marie montre à Théodosia. Pour traiter le même sujet, dans le premier cas, il a suffit de montrer, en dehors du défunt, une seule figure, tandis que, dans le second cas, il en a fallu aligner deux. Mais il ne s'agit que de deux variantes — en diptyque et en triptyque — de la même image, celle du chrétien qui vient d'être amené dans l'au-delà, par des préposés à la fonction de psychopompe.

L'art de l'Égypte antique a souvent traité le même sujet, dans sa version païenne, et on peut se demander si les images chrétiennes des Coptes, que nous venons d'analyser, ne se placent pas dans le prolongement de cette iconographie régionale traditionnelle.

*
* *

On se souvient qu'en Égypte pharaonique, l'art figuratif se dépensait largement dans les lieux de sépulture, et que cette branche de l'art païen y était encore florissante en pleine époque impériale romaine. Au IIIe voire au IVe siècle avancé de notre ère, les sarcophages, les momies et les toiles peintes qui les enveloppaient offraient couramment des figurations des épisodes successifs du voyage d'outre-tombe du défunt et son arrivée auprès d'Osiris, seigneur du royaume de l'au-delà et divinité avec laquelle le défunt allait finalement se confondre [11].

On y voyait constamment le dieu psychopompe Anubis (et moins souvent une autre divinité chargée de la même fonction) conduire le défunt auprès d'Osiris. Ce sujet y était présenté selon l'une des deux formules iconographiques que voici : 1) formule d'invention très ancienne, mais qui a été maintenue

9. A les regarder de près, les orants chrétiens des œuvres romaines, peints et sculptés, ne sont jamais strictement frontaux, mais légèrement tournés d'un côté. En sculpture, certains reliefs funéraires offrent bien des portraits en buste vus de face, en attitude frontale. Mais il s'agit manifestement de reliefs inspirés par des bustes en ronde bosse.

10. Cf. ci-dessus note 7, ce même symbole, sur de nombreuses stèles coptes, en partie aniconque : c'est là le signe de la victoire chrétienne sur la mort.

11. Sur ces images et les objets sur lesquels elles apparaissent : W. de GRÜNEISEN, *Le portrait*, Rome, 1911 ; S. MORENZ, *Das Werden zu Osiris* (*Staatl. Museum zu Berlin. Forschungen und Berichte* 1. Bd., 1957). Klaus PARLASCA, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*. Wiesbaden, 1966 (Deutsch. Archaeol. Inst.), *passim*, mais surtout pp. 170 et suiv., avec de nombreuses et excellentes reproductions. A propos des images funéraires païennes, notons que la frontalité stricte n'y est appliquée aux portraits des défunts que sur les exemples très tardifs, c'est-à-dire contemporains des premières images chrétiennes, qui sont frontales. Il y a là probablement une question de date, la frontalité ayant gagné du terrain partout, avec le temps.

En citant ces monuments pharaoniques et des ouvrages qui les concernent, je voudrais remercier mon collègue et ami, M. Georges Posener, professeur au Collège de France, qui m'a aidé à m'orienter, dans ce domaine.

jusqu'au IVᵉ siècle de notre ère. Elle comprend deux figures, le mort et Anubis, qui se suivent en s'avançant latéralement l'un derrière l'autre. Le dieu conduit son client, en posant sa main sur l'épaule du défunt ou en prenant sa main (fig. 7 et 9) ; 2) la deuxième formule iconographique a été inventée plus tard que la première, et elle suppose une influence de l'art grec. Elle comprend trois figures disposées symétriquement : le défunt au milieu, et à ses côtés, d'une part, Anubis, la main sur l'épaule du mort, et de l'autre, Osiris auprès de qui celui-ci a été conduit (fig. 8). Sans apport grec, ce genre de composition serait impossible dans une œuvre égyptienne, parce que la tradition de l'art pharaonique ignore, ou presque, le personnage vu de face (ici, le mort entre les deux dieux) et partant la composition en triptyque dont les volets sont représentés par deux figures symétriques qui en encadrent une troisième, frontale, formant l'axe du triptyque. Ce genre de composition, appliqué à la scène qui nous occupe, est absent sur les illustrations du « Livre des morts » dont la série s'arrête vers le début de notre ère, mais il est fréquent sur les toiles de momies peintes qui sont du IIIᵉ et du IVᵉ siècle. Ces peintures sont parmi les figurations païennes de l'Égypte qui chronologiquement sont les plus rapprochées des monuments chrétiens coptes : l'imagerie funéraire de tradition pharaonique a été l'une des plus tenaces, et cela augmente les chances de l'hypothèse que nous voudrions formuler, et selon laquelle un souvenir des images avec Anubis serait présent dans les figurations chrétiennes de Copenhague et d'Antinoé. Nous n'oublions pas que l'art pharaonique a laissé très peu de traces dans l'imagerie chrétienne d'Égypte. Mais ces traces, execeptionnelles, n'en existent pas moins, et le cas de transmission que nous envisageons ici nous semble particulièrement plausible étant donné la date tardive des œuvres païennes que nous rapprochons de nos œuvres chrétiennes, et la présence d'un faisceau de traits — contenu et formes — sur lesquels les rapprochements peuvent être étendus. Comme nous le rappelions tout à l'heure, les toiles peintes des momies que nous rapprochons de la peinture chrétienne d'Antinoé appartiennent évidemment à l'art païen d'Égypte et en gardent pour l'essentiel les traditions ancestrales. Mais leur art est déjà fortement contaminé par celui des Grecs et des Romains, le même qui par ailleurs a fourni ses bases à l'art chrétien de la peinture d'Antinoé et de la stèle de Copenhague.

Soulignons tout d'abord que ces deux œuvres coptes chrétiennes traduisent en termes d'iconographie le même thème que les monuments païens que nous venons d'évoquer : c'est le thème de l'arrivée d'un



FIG. 7. — Le Caire. Musée égyptien. Sarcophage en bois, détail (d'après Crum).



FIG. 8. — Moscou. Musée des Beaux-Arts. Toile de momie (photo Musée).

défunt dans le monde de l'au-delà. Dans les deux séries d'images, le mort y arrive amené par un être chargé de la fonction de psychopompe (motif qui n'apparaît pas ou guère dans l'art des autres pays du monde antique, à l'époque envisagée, et notamment pas dans l'art paléochrétien en-dehors de l'Égypte : c'est tout au plus si on pourrait invoquer la fresque isolée de la catacombe de Domitilla, que nous avons citée plus haut, à la page 5).

Enfin, du côté païen et du côté chrétien, on se trouve en présence de deux formules iconographiques distinctes, l'une à deux personnages, qui sont le défunt et son conducteur ; l'autre à trois personnages, où à ces deux figures se joint l'être divin que le mort trouve en arrivant dans sa demeure nouvelle (Osiris, côté païen : la Vierge, côté chrétien [12]).

Certains détails permettent de serrer les rapprochements. Comme Anubis, saint Kallouthis pose sa main sur l'épaule de la défunte : c'est le geste qui dans les deux cas désigne celui qui dirige la marche du mort. Dans les deux cas, on imagine que cette marche vient de prendre fin, puisque le défunt est arrêté devant Osiris ou devant Marie, et que cet arrêt est traduit de la même façon, à savoir par l'attitude frontale du défunt et du personnage divin devant lequel il est conduit (tandis que le conducteur, Anubis ou Kallouthos, apparaît dans une attitude qui suggère le mouvement). Enfin, la croix qui ouvre la porte de la vie éternelle et que tient l'archange ou Marie, trouve un pendant dans les objets symboliques portés par le conducteur Anubis ou par Osiris [13].

Le rapprochement : stèle de Copenhague — images pharaoniques à deux personnages, est moins fructueux en ce sens que l'iconographe chrétien n'a pas su exprimer la fonction de l'archange psychopompe. En effet, celui-ci ne met pas sa main sur l'épaule du défunt. Mais on y retrouve cependant ce qui me paraît essentiel, la distinction entre l'attitude de l'archange et celle du défunt. L'attitude du premier est légèrement desaxée, sa fonction de conducteur étant exprimée par cette évocation d'un mouvement latéral. C'est ce qui le distingue précisément du défunt qui — comme sur les images a trois figures païennes et chrétiennes — est sensé être arrivée à destination, et par conséquent immobile. L'attitude frontale traduit cette immobilité qui restera dorénavant pour l'éternité.

Ces rapprochements de détail, qui permettent de resserrer les liens de parenté entre des images païennes et des images chrétiennes d'Égypte, nous aideront aussi à mieux comprendre la signification de la frontalité, dans l'art de ce temps et de ce milieu. Qu'ils soient païens ou chrétiens, les imagiers égyptiens qui ont eu à figurer le mort conduit dans l'outre-tombe et amené devant Osiris ou la Vierge Marie ont appliqué l'attitude frontale à ces personnages (le mort, Osiris, Marie), mais l'ont refusée au conducteur des morts, Anubis, archange, saint Kallouthos. Ils ont distingué ainsi — on l'a dit — les figures arrêtées des figures en mouvement.

Mais il est probable que leurs intentions ne s'arrêtaient pas là. Car, dans d'autres cas, des personnages immobiles n'étaient pas nécessairement représentés de face : il y a bien, jusque dans l'art païen d'Égypte le plus tardif, des images des dieux, immobiles, qu'on voit de profil, et du côté des œuvres coptes, des figures sans mouvement, par exemple des anges derrière le trône du Seigneur ou de la Vierge, qu'on montre, à la façon classique, légèrement, tournés de côté [14]. Inversement, bien des reliefs et peintures coptes prêtent l'attitude frontale à tous les personnages d'une scène, ou du moins à toutes les têtes de ces personnages qui par ailleurs sont engagés dans une action dramatique. C'est le cas du célèbre relief qui figure un Christ cavalier précédé et suivi par un ange, ou telle Ascension dans une abside de Baouît [15].

Sur la stèle de Copenhague et la fresque d'Antinoé, c'est autre chose, car on y trouve une application consciente du motif de la frontalité à certains personnages à l'exclusion des autres. Et comme nous sommes en mesure d'en comprendre la raison, la leçon de notre stèle nous est particulièrement précieuse : grâce à elle nous constatons que le succès de cette formule iconographique, à la fin de l'Antiquité, pouvait s'expliquer par la recherche de moyens iconographiques pour figurer l'irrationnel, démarche typique pour cette époque.

C'est l'orante de Copenhague qui nous met surtout sur la voie, à cause de l'expression extraordinaire de son visage, qui n'est pas seulement frontal, c'est-à-dire strictement symétrique, mais qui frappe aussi par une tension extraordinaire du regard. Ses

12. C'est bien la Vierge Marie — et non pas le Christ — que le mort chrétien trouve au lieu de séjour idéal, le Paradis, où il est amené. A ce sujet, se rappeler des images byzantines médiévales, plus explicites : au Paradis, siégent les âmes des justes, au sein d'Abraham, et la Vierge, voire le Bon Larron, mais le Christ ne s'y trouve pas.

13. Les attributs d'Anubis et d'Osiris, sur les toiles des momies, ne semblent pas avoir la valeur de symboles de la survie.

14. Les peintres coptes sont loin de montrer toujours de face tous les personnages d'une scène (comme c'est le cas sur le relief cité note suivante). Quoique immobiles, ils sont légèrement tournés les uns vers les autres, comme il convient à des images narratives. Voici quelques exemples empruntés aux peintures murales de Baouît (planches dans CLÉDAT, *Mémoires de l'Inst. franç. d'archéol. orientale*, XII) : Christ dans un Baptême, anges couronnant ou portant une couronne, démon devant un feu, démons autour du mauvais œil (pl. XLIII, XLV, LIII, LV).

15. BECKWITH, l. c., fig. 126. Berlin, Straatl. Museen n° 1, 4131.

yeux sont rivés sur ce qu'ils voient et incapables de s'en détacher. Par ce regard, la figure entière semble perdre toute liberté de mouvement et son corps est comme attiré par ce qu'elle contemple. Le contraste est saisissant avec l'archange qui garde son entière aisance, en habitué des hauts lieux où les deux figures sont installées. La qualité d'art n'est pas la même, dans la peinture d'Antinoé, et c'est pourquoi l'orante n'y a pas la même expression tendue et poignante. Mais l'orante y regarde aussi droit devant elle en ouvrant largement les yeux, et Marie, à côté d'elle, en fait autant, tandis que saint Kallouthos tourne sa tête vers l'orante. Or, c'est ce qu'on retrouve aussi sur les toiles de momie peintes : tandis que le dieu conducteur regarde le défunt (et il est vu de profil), celui-ci et Osiris sont représentés en attitude frontale et, les yeux largement ouverts, regardent devant eux : Osiris en toute sérénité ; le mort, avec ferveur.

C'est à propos de ces peintures de momie que la remarque en avait été faite [16] : le défunt et Osiris se rejoignent par la frontalité, signe d'immobilité, soit que le défunt est sur le point de se confondre avec Osiris, soit qu'il soit fasciné par la vue du monde de lumière qui s'ouvre devant lui, une fois passé sous la porte-pylône (qui parfois se profile derrière la tête du défunt, sur les toiles de momie). Dans ce monde posthume, le mort est placé devant Osiris, et il le regarde face à face. C'est bien ce face à face qui est représenté et qui explique l'intensité des regards échangés, la convention de la frontalité servant à faire saisir par le spectateur le sens profond de cette contemplation, dont il ne pourrait pas être le témoin si on ne recourrait pas à cet artifice. Car il n'existe pas de point d'observation possible qui permettrait de voir simultanément l'un et l'autre des deux personnages qui se regardent. Aussi, si on tient à représenter précisément cet échange de regards « face à face », l'artifice de la juxtaposition d'images frontales devient obligatoire. Inversement, le recours à ce genre de figurations, dans des scènes dont on est sûr que la contemplation face à face est le sujet essentiel, prouve bien que la frontalité des images est appelée à le montrer, l'importance du sujet à traiter faisant négliger l'invraisemblance de l'alignement de figures frontales. Mais à l'idée de ceux qui s'en servaient, dans des cas de cette espèce, il fallait donner la préférence à l'essentiel qui était la réalité des personnages placés l'un devant l'autre et tels qu'ils se voyaient l'un l'autre.

Cette réalité recevait une importance particulière si l'un de ces personnages était un dieu ou un être d'essence divine. Le fidèle devant son dieu ou devant l'effigie de celui-ci, le visionnaire devant une théophanie, avaient le privilège de les regarder « les yeux dans les yeux », ou *facies ad faciem*. Bien des textes anciens [17], païens puis chrétiens, évoquent ce privilège, qui supposait qu'un contact direct souhaité s'établissait entre un être humain et l'être divin. L'imagerie chercha à figurer ce genre de contacts, et la formule de la frontalité a servi à les suggérer, en montrant un à un, mais juxtaposés, ceux qui se regardaient les yeux dans les yeux. Les monuments coptes qui nous ont occupé ici en apportent, selon nous, une illustration qui est d'autant plus précieuse qu'on trouve rarement des œuvres aussi explicites quant à la signification qu'on y avait voulu donner à la frontalité.



FIG. 9. — Berlin. Staatl. Museen. Toile de momie (photo Musée).

Ce n'est certainement pas la seule fois que les iconographes chrétiens aient été appelés à se servir

16. V. les ouvrages de Grüneisen et Morenz cités note 11.
17. Cf. déjà, dans saint Paul, I Corith. 13, 12. Bibliographie papyrus magiques dans : GRABAR, *Martyrium* II, pp. 142-144. sommaire des visions de ce genre (Plotin, Poimandres, Thessalos,

de cette formule, et toutes les images frontales chrétiennes ne répondent pas à la même intention des iconographes et de leurs clients. Je crois cependant que cette intention a été toujours du même genre, quoique dans bien des cas la démonstration en serait moins aisée que dans le cas de nos monuments coptes. Je pense notamment aux innombrables images frontales chrétiennes qui représentent des portraits de saints. Ce genre d'effigies permet au fidèle de regarder le saint les « yeux dans les yeux », et d'entrer ainsi en contact immédiat avec lui. A plus forte raison, cela est demandé aux images du Christ. Mais étant donné que sur les icônes le personnage vu frontalement est représenté seul, la signification de la frontalité se laisse démontrer plus difficilement. On n'en a cependant jamais fait un essai valable, en tirant profit — par exemple — du témoignage des icônes les plus anciennes, parmi lesquelles plusieurs superposent à l'effigie du saint une petite image du Christ. L'une et l'autre sont frontales, mais la présence d'une seconde image frontale laisse supposer que théoriquement le saint et le Christ sont tournés l'un vers l'autre, le saint fixant du regard son Dieu, celui par lequel il est saint. L'application du principe de la frontalité permettait à chaque fidèle de capter le regard du Christ et du saint réunis sur la même icône, quoique, sur un plan irrationnel, ceux-ci étaient tournés l'un vers l'autre, *facies ad faciem.*

Le rôle et l'histoire des images frontales dans l'art chrétien, pendant l'Antiquité et au Moyen Age, n'ont jamais fait l'objet d'investigations systématiques. Mais on voudrait les appeler de nos vœux, car c'est bien au sein de l'art chrétien que la formule iconographique de la frontalité a connu le plus grand succès et s'est maintenue le plus longtemps. C'est dans ses applications à l'art chrétien qu'elle devrait donc être étudiée principalement. Ceux qui s'en occuperont auront certainement à tirer profit des recherches récentes de MM. Daniel Schlumberger et Ernest Will centrées sur la frontalité dans les reliefs et peintures de la fin de l'Antiquité païenne, aux pays du Levant [18]. Les observations des deux savants sont du plus grand intérêt et d'une portée générale considérable, mais on regrette un peu de voir que l'étude de la frontalité avait été abordée par un « petit côté », à savoir en fonction des problèmes posés par les monuments des provinces orientales de l'Empire romain et ceux de l'État parthe. Ce terrain se prête beaucoup moins que le domaine chrétien à des recherches sur la signification attribuée à l'image frontale, et peut-être celle-ci ne fut-elle dotée d'une signification religieuse plus profonde qu'au sein de la société chrétienne.

Paris. André GRABAR.

18. E. WILL, *Le relief cultuel gréco-romain.* Paris, 1956, p. 251). Le même, *Art parthe et art grec,* dans *Études d'archéologie classique.* II. Collection : *Annales de l'Est* publiées par la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy. *Mémoire,* n° 22, Paris, 1959. D. SCHLUMBERGER, *Descendants non-méditerranéens de l'art grec.* II. *Palmyrène, Mésopotamie, Susiane : le domaine parthe ou l'influence parthe,* dans *Syria,* XXXVII, 1960, pp. 253 et suiv., et surtout pp. 256 et suiv. — Comme ces deux érudits, j'ai proposé de faire remonter à la sculpture archaïque grecque les origines des images frontales : *Cahiers Archéologiques,* I, 1945, pp. 28-30. Cet essai semble être passé inaperçu.

BYZANCE ET LA SCULPTURE COPTE DU VI[e] SIÈCLE A BAOUÎT ET SAKKARA

par M. Hjalmar TORP

Les découvertes importantes des fouilles d'Oxyrhynchus et d'Ahnâs fournissent, avec les décorations, encore intactes dans l'ensemble, des églises des Monastères Blanc et Rouge de Sohag un matériel de choix, par le nombre considérable d'éléments topographiquement groupés, pour étudier la sculpture architecturale copte du IV[e] et du V[e] siècle. Certaines pièces de ces sites datent du siècle suivant, mais les matériaux de loin les plus importants pour l'étude de la sculpture architecturale et du mobilier d'église sculpté du VI[e] siècle proviennent de la mise à jour par J. E. Quibell du monastère d'Apa Jeremia à Sakkara, dans le désert à l'ouest de Memphis, et des fouilles peu systématiques, mais étonnamment riches faites par J. Clédat, E. Chassinat et Ch. Palanque à Baouît, au monastère d'Apa Apollô, à la lisière du désert, au sud-ouest d'el-Ashmounein, à 300 km environ au sud du Caire.

Communauté de style décoratif à Sakkara et Baouît.

Les centaines de pierres et de pièces de bois sculptées provenant de ces deux couvents forment à première vue un ensemble assez hétérogène d'éléments datant de plusieurs siècles différents [1]. Il est néanmoins possible d'établir que la plupart des sculptures de l'une et de l'autre provenance ont dû voir le jour au cours d'une seule vaste période de construction et d'ornementation [2]. Une indication sur l'époque de cette importante activité artistique est fournie par la présence à Sakkara et Baouît de chapiteaux qui sont à considérer comme de libres copies de chapiteaux côtelés byzantins d'un type dont les exemplaires datés les plus anciens se trouvent aux Saint-Serge-et-Bacchus à Constantinople, construite autour des années 527-536 [3]. Nos deux ensembles de sculpture copte peuvent donc en première analyse être datés du VI[e] siècle [4].

Les sculptures de Sakkara et celles de Baouît ne sont pas voisines seulement dans le temps, mais aussi d'un point de vue artistique. Il est vrai, comme nous l'avons laissé entendre, qu'aucun de ces groupes n'a de caractère uniforme ; certaines nuances de style qui apparaissent dans l'un des groupes, sont absentes dans l'autre et réciproquement. Le style dominant des sculptures considérées ici n'en est pas moins très proche d'un groupe à l'autre et, en fait, on trouve dans les deux monastères des pièces de pierre et de bois qui, par la technique et le style, sont tellement voisines qu'on serait tenté de penser qu'un même atelier a œuvré pour Sakkara et Baouît, ou, tout au moins, que certains tailleurs de pierre ont travaillé aux deux endroits [5]. Quoi qu'il en soit, il est

1. Une partie considérable des sculptures en pierre de Baouît est reproduite dans E. CHASSINAT, *Fouilles à Baouît*, dans *Mém. de l'Inst. franç. d'arch. orientale* (= MIFAO), XIII, 1911 ; la plupart des sculptures en bois n'ont, en revanche, pas encore été publiées. Les matériaux de Sakkara sont publiés dans les relations des fouilles, J.E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara* (1906-1907), (1907-1908) et (1908-1909, 1909-1910), Le Caire, 1908, 1909 et 1912.

2. L'auteur de cet article prépare une étude dans ce sens sur les sculptures de Baouît ; les principales œuvres sculptées sur bois seront publiées par la même occasion.

3. QUIBELL, *op. cit.*, Le Caire, 1909, pl. XXI, 2 ; XXV ; CHASSINAT, *op. cit.*, XCVIII-CI (on prendra en considération que l'abaque du chapiteau de Sakkara est coupé). Cf. R. KAUTZSCH, *Kapitellstudien*, Berlin-Leipzig, 1936, pp. 187-189 ; F. W. DEICH-MANN, *Studien zur Architektur Konstantinopels im 5. und 6. Jahrhundert nach Christus*, Baden-Baden, 1954, p. 72.

4. Cf. E. KITZINGER, *Notes on Early Coptic Sculpture*, dans *Archaeologia*, LXXXVII (1937), 1938, pp. 189-91 ; E. DRIOTON, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Roda*, Le Caire, 1942, p. XII.

5. L'un des fouilleurs de Baouît, E. Chassinat, qui, dans l'ouvrage cité (ci-dessus, n. 1), a commis l'erreur de placer parmi les découvertes de Baouît un grand chapiteau trouvé à Sakkara (CHASSINAT, *op. cit.*, pl. XCVI sq. ; QUIBELL, *op. cit.*, Le Caire, 1909, pl. XXVI, plus pl. II et V, où l'on entrevoit le chapiteau sur des photographies prises au cours des fouilles de Sakkara), témoigne ainsi involontairement de l'étroite parenté existant entre les sculptures des deux monastères. Phénomène inverse, les fragments d'archivolte et de tympan reproduits par U. MONNERET DE VILLARD, *La scultura ad Ahnâs. Note sull'origine dell'arte copta*, Milan, 1923, fig. 81, ne proviennent pas de Sakkara, comme le prétend Monneret de Villard (et aussi G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, Paris, 1931, p. 46, pl. XXXVII, a, c), mais de Baouît, comme en témoignent des photographies de fouilles. Le chapiteau qui, au Musée Copte du Caire, est monté avec les pièces susdites (MONNERET DE VILLARD, *op. cit.*, fig. 79), n'appartient pas au même portail, à en juger d'après ses dimensions et pourrait tout aussi bien avoir été trouvé dans l'un comme dans l'autre monastère — s'il ne provient pas d'un troisième site (cf. QUIBELL, *op. cit.*, Le Caire, 1912, pl. XXXIII, 4, 5 ; CHASSINAT, *op. cit.*, pl. XXXIV sq., et surtout, XCII sq.).



FIG. 1. — Paris, Musée du Louvre. Partie d'un bandeau de frise de Baouît. Calcaire. Phot. École Pratique des Hautes-Études.



FIG. 2. — Paris, Musée du Louvre. Partie d'un bandeau de frise de Baouît. Calcaire. Phot. du Musée.

évident que la plus grande partie des pièces des deux groupes se rattache à une seule et même tradition de la sculpture architecturale copte.

A Sakkara comme à Baouît les fouilles ont principalement mis à jour une sculpture décorative fortement stylisée et généralement de qualité remarquable (fig. 1). Les différents motifs sont taillés avec beaucoup de soin et souvent de délicatesse, leurs contours sont fermes et précis, dessinés avec une élégance calligraphique certaine, et leurs formes se détachent sur le fond en retrait, avec une taille nette et perpendiculaire caractéristique de la technique champlevée. Propres à ce style sont l'élimination de tout modelé au profit de motifs appliqués à plat et une forte tendance à morceler les formes végétales naturelles ; feuilles et fleurs sont découpées et stylisées pour se grouper en ensembles librement conçus, affranchis des contingences de la nature. Le caractère consciemment antinaturaliste et purement décoratif de cette sculpture est souligné par la manière « héraldique » dont les pièces étaient souvent peintes, en jaune ou rouge sur un fond bleu ou noir. Il est enfin caractéristique de cet art que des *schemata* géométriques soient sans cesse utilisés tant pour créer des motifs végétaux stylisés que pour former des motifs continus recouvrant les surfaces entières.

Ce style copte, que par la suite nous appellerons le *style décoratif,* constitue une variante locale de la sculpture architecturale contemporaine des autres régions méditerranéennes et il a été en partie déterminé par des influences venues de l'extérieur. D'autre part, ce style a un caractère local indéniable, enraciné comme il l'est dans l'art gréco-romain de la basse-antiquité en Égypte même, où son origine et son premier développement sont connus principalement grâce aux fouilles d'Oxyrrhynchus et d'Ahnâs [6]. De bonne heure déjà, et peut-être avant la fin du IVe siècle, les caractéristiques de cette sculpture architecturale étaient formulées et l'évolution du style au cours du Ve siècle se manifeste surtout par l'accroissement constant de la sécheresse et du schématisme des formes.

L'iconographie religieuse à Baouît.

Compte tenu de la relative contemporanéité de ces deux groupes de sculptures et de leur parenté dans le domaine stylistique il est surprenant de découvrir au sein du groupe de Baouît deux catégories de reliefs qui ne sont que très peu ou pas représentés à Sakkara. Ce qui caractérise la première de ces catégories est de nature iconographique : alors que les publications sur Sakkara ne fournissent que cinq ou six reliefs à figures [7], on n'en compte pas moins de deux vingtaines parmi les sculptures en bois et en pierre de Baouît appartenant à notre groupe principal [8]. Cette différence d'ordre iconographique entre les sculptures de nos deux monastères ne peut être attribuée à une utilisation différente des reliefs, car pratiquement toutes les sculptures de Sakkara comme celles de Baouît ont orné, à l'origine, des églises. On se trouve donc, à Baouît, en présence d'une sculpture religieuse chrétienne conçue pour décorer l'église, riche en reliefs figurés, en opposition avec celle de Sakkara qui est essentiellement décorative.

Un examen de ce que l'on pourrait appeler la sculpture ecclésiastique copte — par opposition à une sculpture qui emprunte ses motifs à des sources mythologiques ou profanes, ou à une sculpture chré-

6. Ahnâs : MONNERET DE VILLARD, *op. cit.* ; Oxyrrhynchus : E. BRECCIA, *Le Musée Gréco-Romain d'Alexandrie,* 1931-32, Bergamo, 1933, pp. 44 sq., pl. XXVIII-XLVII ; KITZINGER, *op. cit.*, pp. 183-201 ; cf. ci-dessous, p. 18 avec la n. 35 en ce qui concerne le problème de la date d'une partie des pièces découvertes à Oxyrrhynchus.

7. QUIBELL, *op. cit.*, Le Caire, 1909, pl. XXXI, 5 (Quibell suppose que la figure détruite était celle du Christ, mais il s'agit plutôt d'un aigle, symbole que l'on retrouve dans l'art copte accompagné des initiales du Christ), 6 ; XXXIV, 1 ; XXXVIII, 4 ; *op. cit.*, Le Caire, 1912, pl. XXXVII, 1 ; XLIII, 3. Il semble que les deux premières et la quatrième pièces mentionnées soient un peu plus récentes que la majorité des sculptures de Sakkara.

8. Nous donnerons une liste complète des reliefs à figures de Baouît dans l'étude annoncée ci-dessus, n. 2.

tienne de caractère privé comme celle des stèles funéraires — nous conduit vite à la conclusion que ce n'est pas la pauvreté de reliefs à figures à Sakkara, mais bien la richesse de cette sculpture à Baouît au VIe siècle qui constitue une innovation. Cette constatation soulève immédiatement le problème de l'existence ou non d'une iconographie sculptée dans l'ornementation des églises chrétiennes. En Égypte, le IVe et la première moitié du Ve siècle fournissent quelques exemples de telles sculptures de caractère ecclésiastique [9], ainsi qu'un petit nombre de reliefs attestant la christianisation de motifs païens traditionnels (comme, par exemple, des *putti* volant avec des croix ou des rosettes cruciformes) [10]. La disparition totale de sculptures figurées dans les églises au cours du Ve siècle est confirmée par l'ornementation des deux églises conventuelles de Sohag et de l'église épiscopale (?) de Dendérah aux environs de l'an 500 : à côté de la sculpture purement ornementale qui est prédominante, on ne trouve tout au plus, dans ces édifices, que la représentation de quelques symboles, tels que des croix, des aigles, etc. [11] Nous devons ajouter que cette hostilité aux images ne se limite pas à la sculpture architecturale des églises, mais qu'elle se laisse aussi déceler dans la peinture monumentale, comme au couvent de Baouît [12] et qu'elle a été signalée dans les formes d'artisanat caractéristique des Coptes, telles la taille de l'os et de l'ivoire [13] ou le tissage [14]. Visiblement on se trouve en présence d'une réserve manifeste à l'égard des images religieuses, réserve que traduit l'absence de personnages sculptés dans l'ornementation des églises. Cela ne veut pas dire que l'hostilité aux images ait été absolue en Égypte et, jusqu'à preuve du contraire, on doit supposer que certains milieux « haute-église », dont les centres étaient les églises épiscopales des villes, ont continué à décorer les édifices de culte de peintures et de mosaïques historiées même pendant la période critique du Ve siècle. Il faut aussi souligner que la sculpture à figures comme telle n'a pas disparu en Égypte pendant cette période critique : on trouve, outre des stèles et d'autres sculptures d'iconographie chrétienne ou pseudo-chrétienne en dehors des églises, de nombreux reliefs mythologiques ou profanes qui forment une chaîne ininterrompue de monuments au cours des Ve, VIe et peut-être même VIIe siècles [15]. Répétons-le pour plus de clarté : c'est comme décor d'église que les reliefs à figures de Baouît (et les quelques échantillons semblables de Sakkara) constituent une nouveauté ou, pour le moins, un nouveau départ dans l'art égyptien du VIe siècle [16].

L'Égypte copte n'était pas le seul pays où cette sculpture à figures était absente des édifices ecclésiastiques. On pourrait tout de suite nommer la Syrie et la Palestine, où la situation au Ve siècle ne semble

9. La pièce maîtresse est le saint Menas du monastère Sainte-Thècle d'Ennaton, près d'Alexandrie, C.M. KAUFMANN, *Neue Funde in der Menas-Stadt* (Karm Abum), *Römische Quartalschrift*, XX, 1906, pp. 192 sq., fig. 1 ; cf. W.E. CRUM, E. BRECCIA, *D'un édifice d'époque chrétienne à el Dekhèla et de l'emplacement du Ennaton*, *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*, IX, 1907, pp. 3-12 ; J. BECKWITH, *Coptic Sculpture 300-1300*, Londres, 1963, pp. 9 sq., fig. 10.

10. Par ex. : MONNERET DE VILLARD, *op. cit.*, fig. 73, 74 et 75 (rosette à quatre feuilles = croix ?). Le relief QUIBELL, *op. cit.*, Le Caire, 1909, pl. XXXIV, 1 (avec deux *putti* nus (?) planant de chaque côté d'une rosette à six feuilles = croix ?), constitue tout simplement la prolongation au VIe siècle d'une tradition des IVe-Ve siècles, et indique que les exemples mentionnés peuvent effectivement avoir décorés des lieux de culte chrétien. Une série d'autres scupltures chrétiennes, ou pouvant être chrétiennes, ne semblent pas dépasser, en revanche, les limites de la sculpture funéraire privée. Exemples : K. WESSEL, *Neuerwerbungen der koptischen Sammlung des Ikonenmuseum Recklinghausen, Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. Erste Studien-Sammlung*, Recklinghausen, 1965, pp. 111-113, 114 sq., 120-122 ; reproductions d'autres exemples : *Koptische Sammlung des Ikonen-Museums, Recklinghausen*, s.d., inv. Nr. 502, 517 ; *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, catalogue d'exposition, Essen, 1963, Nr. 84, 87 ; *ibid.*, Nr. 85, ne peut guère être antérieur au VIe siècle. Certaines des pièces mentionnées ici présentent des traits tout à fait particuliers et l'on serait content que des œuvres analogues fassent partie un jour de fouilles bien contrôlées.

11. U. MONNERET DE VILLARD, *Les couvents près de Sohâg* (Deyr el-Abiaḍ et Deyr el-Ahmar), I, Milan, 1925, fig. 11, 37 sq. ; *ibid.*, II, Milan, 1926, pp. 130 sq. ; fig. 145, 150, 152, 173, 184.

12. J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, MIFAO, XII, 2, 1906, pl. LXXV-LXXXII ; J. MASPERO, E. DRIOTON, *Fouilles exécutées à Baouit*, MIFAO, LIX, 2, pl. XV-XX (l'abside a été ajoutée plus tard). Ces deux décorations de Baouît remontent, tout au plus, à la seconde moitié du Ve siècle. L'une des plus anciennes décorations de Baouît peintes avec personnages, datant probablement de la première moitié du VIe siècle, se trouve dans la chapelle XXX ; plus tard, vers le milieu du siècle, suivent les peintures à figures des deux églises du monastère.

13. J. KOLLWITZ, *Alexandrinische Elfenbeine, Christentum am Nil* (Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung « Koptische Kunst »), Recklinghausen, 1964, p. 219.

14. G. EGGER, *Bemerkungen zur koptischen Ikonographie, Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters (Akten zum VII. Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung)*, Graz-Cologne, 1962, p. 39 ; P. DU BOURGUET, *Catalogue des étoffes coptes*. I. Musée National du Louvre, Paris, 1964 (1965), comprend 1.440 textiles dont 12 seulement représent des personnages chrétiens ; le plus ancien de ceux-ci ne date peut-être que du VIIIe siècle (*ibid.*, p. 38).

15. Les sculptures suivantes semblent, entre autres, pouvoir être datées entre le milieu du Ve et la première moitié du VIe siècle : J. STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst* (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*), Vienne, 1904, Nr. 7292, a, pp. 36 sq., pl. III ; MONNERET DE VILLARD, *Abnâs*, *op. cit.*, fig. 55, 58 ; BECKWITH, *op. cit.*, fig. 77.

16. Comme nous le verrons ci-dessous (p. 18) la plus grande partie des sculptures de Sakkara a dû être achevée avant que soient taillées les sculptures de Baouît. Les trois reliefs à personnages, QUIBELL, *op. cit.*, Le Caire, 1909, pl. XXXIV, 1 et, *op. cit.*, Le Caire, 1912, pl. XXXVII, 1 ; XLXXX, 3, anticipent donc l'évolution qui s'est produite à Baouît. Par contre, les trois reliefs à figures de Sakkara qui sont probablement plus récents (cf. ci-dessus, n. 7) sont contemporains des œuvres de Baouît ou plutôt les suivent de près et semblent appartenir à un groupe de sculptures moins important qui auraient été exécutées au cours d'une reprise des travaux de décoration à Sakkara quelque temps après l'achèvement de la majorité des autres pièces. A Baouît, au contraire, l'atelier de style décoratif a travaillé au cours d'une seule période très limitée dans le temps comme le prouve, entre autres, un certain nombre de pièces inachevées. Nous étudierons de plus près le rapport chronologique des sculptures de Sakkara avec celles de Baouît dans l'étude signalée dans la n. 2.

pas très différente de celle de l'Égypte. D'autre part, Ravenne semble représenter le cas typique, hors de Byzance, pour les régions de la chrétienté plus ouvertes à la sculpture religieuse. Nous avons ainsi à Ravenne, et datant probablement du temps de l'évêque Néon, donc après 450/451, la zone monumentale de stuc dans le baptistère de la cathédrale. Selon Agnellus d'autres reliefs de stuc historiés ont décoré l'ancienne basilique Ursienne (et peut-être la Santa Croce de Galla Placidia). En revanche Agnellus ne dit pas que les reliefs de stuc qui, aux environs de l'an 500, ont été placés dans l'église arienne du palais (plus tard Sant'Apollinaire Nuovo), aient aussi comporté des personnages [17]. Vraisemblablement, ils ne montraient que des motifs purement décoratifs et peut-être des animaux, comme le font les impostes plus tardives de San Vitale. Il est probable que l'usage de personnages dans la sculpture architecturale de Ravenne n'ait pas survécu aux sarcophages historiés qui disparaissent vers le milieu du ve siècle pour faire place aux sarcophages à décoration symbolique [18]. C'est seulement environ cent ans plus tard que l'on retrouve, dans le mobilier des églises de Ravenne, quelques représentations sporadiques et tout à fait provinciales de figures [19].

A Byzance même il est difficile de fournir une image bien nette de la situation, faute de pouvoir établir une chronologie absolue pour des monuments principaux comme les éléments de la clôture du chœur de Saint-Démétrius ou l'ambon de Saint-Georges à Thessalonique, des pièces importantes de sculpture ecclésiastique de la capitale, la sculpture architecturale d'Alahan Monastir en Isaurie et, enfin, les frises à figures du martyrium de Séleucie de Piérie près d'Antioche. L'essentiel toutefois, et quelle que soit la date exacte de telle ou telle pièce, est que l'on a à Byzance, au ve et au vi^e siècle, la preuve d'une tradition de sculpture à figures dans les églises d'une ampleur telle que seule la tradition copte du vi^e siècle peut lui être comparée.

A l'opposé de la sculpture copte, la sculpture byzantine a toutes les chances de s'être conservée vivante sans interruption à travers la crise du ve siècle [20]. Pourtant, s'il faut prendre position sur les dates de certains des monuments mentionnés, non seulement l'ambon de Saint-Georges [21], mais encore une œuvre capitale comme les sculptures d'Alahan Monastir semblent, par leur style, appartenir plutôt à la première moitié du vi^e qu'au ve siècle [22]. En dépit du témoignage négatif des grands édifices de Justinien (tels Saints-Serge-et-Bacchus et Sainte-Sophie à Constantinople, Saint-Jean à Éphèse) on trouve néanmoins dans ces œuvres-là, comme dans un certain nombre de reliefs moins importants mais significatifs de Constantinople [23], les indices possibles d'une floraison byzantine au vi^e siècle de sculptures à figures tant dans la décoration des édifices ecclésiastiques que dans le mobilier liturgique. Il convient enfin de rappeler, dans ce contexte, la démarche faite auprès de l'archevêque Hypathius d'Éphèse dans la première moitié du vi^e siècle par Julien, son souffragant d'Atramytion. Au dire d'Hypathius, Julien exprimait une profonde inquiétude quant à l'opportunité d'une sculpture à figures dans les églises (à l'exception des portes sculptées), alors qu'il ne s'opposait nullement à la vénération d'images peintes [24]. Julien se prévaut de l'interdiction faite par l'Ancien Testament d'images taillées, et l'on est en droit de se demander si son intervention ne s'explique pas du fait qu'une telle sculpture était une nouveauté dans sa région, nouveauté qui aux yeux de beaucoup ne pouvait s'interpréter que comme la manifestation sous des formes chrétiennes de l'art païen idolâtre par excellence.

Il ne semble pas arbitraire de rapprocher l'éclosion de la sculpture à figures dans l'art sacré du vi^e siècle en Égypte de son évolution à Byzance et dans l'église grecque en général. Il est possible que certains Coptes

17. Référence dans S.P. Kostof, *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New Haven et Londres, 1965, p. 95.

18. G. de Francovich, *Studi sulla scultura ravennate*, *Felix Ravenna*, 26-27 (LXXVII-LXXVIII), 1958, pp. 108 sq., fait s'achever la série des sarcophages à figures de Ravenne avec le sarcophage de saint Barbatien qu'il date des années 440/450 environ ; dans la suite de son travail, *Felix Ravenna*, 28 (LXXIX), 1959, p. 5, de Francovich a commis un *lapsus calami* en écrivant que l'œuvre la plus récente de la série est le sarcophage de saint Esupérant, en réalité antérieur de quelques décennies.

19. Par ex. A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris, 1963, pl. XXXVII.

20. En ce qui concerne Constantinople, Grabar, *op. cit.*, pp. 42-54 ; les pièces de l'église du Stoudion semblent bien devoir être datées de la seconde moitié du ve siècle après la reconstruction de l'église aux environs de 463, cf. D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium*, Londres, 1959, pl. 16 sq., p. 290.

21. Grabar, *op. cit.*, pp. 80-83 ; cf. Talbot Rice, *op. cit.*, pl. 46 sq., p. 297.

22. P. Verzone, *Un monumento dell'arte tardo-romano in Isauria. Alahan Monastir*, Turin, 1956, p. 41, se raille à une date proche de 450 ; F. Gerke, *La scultura paleobizantina in Oriente*, *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenne, 1959, II, pp. 106-8, penche vers l'opinion de Verzone, mais il témoigne d'une incertitude manifeste. Alors que le style des figures est nettement local et provincial, l'ornementation à mon avis se rattache à la sculpture du vi^e siècle à Constantinople (cf. Verzone, *op. cit.*, fig. 6, 8, 13, etc., avec fig. 12-14 dans C. Mango, I. Ševčenko, *Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople*, *Dumbarton Oaks Papers*, 15, 1961, pp. 243-247, et Verzone, *op. cit.*, fig. 53-66 avec Grabar, *op. cit.*, pl. XXII, 2 ; XXXIII ; pp. 70 sq., 76-80).

23. Grabar, *op. cit.*, pp. 65-80 : peut être aussi Talbot Rice, *op. cit.*, pl. 62 sq., p. 301.

24. P. J. Alexander, *Hypathius of Ephesus. A Note on Image Worship in the Sixth Century*, *Harvard Theological Review*, XLV, 1952, pp. 177-184 ; E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, pp. 94, 138.

se soient prononcés dans le sens de Julien d'Atramytion. Mais dans l'ensemble il y a lieu de croire que les moines coptes ont accepté cet art nouveau. Il faut ici insister spécialement sur les reliefs figuratifs de l'église conventuelle du Stoudion et la sculpture architecturale d'Alahan Monastir qui tantôt annoncent la sculpture à figures des monastères coptes et tantôt en fournissent des témoignages contemporains. D'un point de vue analogue, et comme un phénomène parallèle aux sculptures du couvent de Baouît, il nous faut aussi signaler les reliefs des stylites qui apparaissent aux approches de l'an 500 et qui — exception faite des frises ci-dessus mentionnées de Séleucie de Piérie — constituent environ la moitié de la modeste contribution de l'art sacré syrien, dans le domaine de la sculpture [25]. Quoi qu'il en soit du rôle joué par les stylites dans le développement du culte des images, on peut sans aucun doute considérer ces reliefs comme une expression iconographique du triomphe de ce culte dans la Syrie du VIe siècle. Le fait que l'Égypte monophysite ait « succombé » à la sculpture à figures dans ses édifices de culte, semble pouvoir être interprété de façon correspondante, c'est-à-dire, non seulement comme une manifestation particulièrement accentuée de l'épanouissement des figures dans l'Église, mais plus fondamentalement comme un symptôme de l'attitude nouvelle à l'égard de l'imagerie religieuse qui au cours du VIe siècle a fait partout accepter le culte des images dans la chrétienté orientale.

Le style à l'antique à Baouît.

Une partie considérable des reliefs à figures de Baouît est entièrement soumise aux lois du style décoratif, tant dans la composition d'ensemble que dans l'exécution des détails. Les mouvements et les gestes sont dépouillés de leur legato naturel et harmonieux et se dégradent en des rythmes *staccati*. Les formes sont raides et se détachent du fond avec des contours fortement tranchés, tandis que les détails des personnages et des vêtements sont incisés graphiquement au moyen d'arêtes vives.

Cependant, outre les reliefs du style décoratif il y a un nombre très important de sculptures ornementales et à figures, en pierre ou en bois, d'un style plus ou moins nettement inspiré de l'antique. En d'autres termes, nous avons à Baouît des figures et des motifs ornementaux sculptés les uns comme les autres aussi bien à l'antique que dans le style décoratif. Ce style à l'antique est le second trait qui caractérise la sculpture de Baouît par rapport à celle de Sakkara où rien ne semble dénoter cette manière. Ce fait est d'autant plus remarquable que les pièces à l'antique de Baouît s'avèrent être le produit des artistes qui ont travaillé également dans le style décoratif commun aux deux monastères.

Une frise en calcaire conservée au Musée du Louvre forme transition entre le style décoratif et le style à l'antique. Décoré de deux rameaux de vigne symétriques qui sortent d'une amphore centrale, et de petits oiseaux picorant les grappes (fig. 2) [26], l'impression immédiate que produit le relief est celle d'un luxuriant rinceau « habité », classique dans son inspiration et d'une qualité appréciable dans sa technique. Mais sous l'apparence naturaliste de l'œuvre se manifestent les traits caractéristiques du style décoratif soient une tendance marquée à établir un ordre abstrait et un dessin continu remplissant la surface. Les tiges stylisées en forme de lacets serpentent avec une régularité toute géométrique, les feuilles s'étalent dans un plan et s'organisent, comme le font aussi les grappes et les oiseaux, de façon précise et régulière dans les compartiments dessinés par le rinceau. Nous nous trouvons en présence d'une sorte d'arabesque de feuillage — la décoration de la façade de Mshatta s'annonce. La libre manière naturaliste se limite à des détails insignifiants, alors que le dessin d'ensemble est traité selon les principes du style décoratif. On reconnaît jusqu'à la façon de tailler la pierre, ce qui prouve que le même atelier a pratiqué les deux styles ou manières.

C'est également au Musée du Louvre que nous trouvons notre exemple suivant : un linteau de porte (?) en pierre calcaire et, comme la frise dont nous venons de parler, décoré d'un rameau de vigne se développant de façon symétrique (fig. 3). Cette vigne est cependant traitée de façon bien plus naturaliste ; certaines de ses feuilles se recourbent comme une main fermée et d'autres se replient en arrière pour disparaître à l'ombre de la forte tige ou pour pénétrer de biais dans l'arrière-plan. Il semble du reste que la pièce ait été travaillée par deux sculpteurs différents. Il y a des divergences notables entre les motifs ornementaux des deux côtés de la coupe centrale, et le naturalisme est plus accentué du côté gauche que du côté droit où les feuilles stylisées (surtout la dernière à droite) et les grappes rondes

25. Les reliefs des stylites ont été étudiés tout récemment par V.H. ELBERN, *Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites, Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 80, 1965, pp. 280-304 ; bibl.

26. Le fragment du Caire, Musée Copte, inv. Nr. 7174, marqué « Baouît », est probablement un morceau de la même frise (inédit).

comme des balles rappellent nettement les éléments correspondants du relief précédent. Enfin la taille profonde jointe au rapprochement des feuilles et des fruits, crée un « clair-obscur » de même nature que celui du style décoratif. Ainsi, on ne peut guère plus douter que ce linteau, à l'instar du précédent relief, plus superficiellement « antique », constitue une pièce sculptée qui, d'un point de vue technique et artisanal, est tout à fait dans les possibilités de l'atelier de Baouît.

Quant au style des reliefs à figures, on retrouve, comme pour l'art ornemental, la transition d'une stylisation décorative à un naturalisme inspiré de l'antique. Des œuvres comme, par exemple, un fragment au Musée du Louvre qui représente deux anges et un buste de femme dans une couronne de lauriers (Ecclesia ?) [27], et une console du Bode Museum à Berlin représentant Daniel dans la fosse aux lions [28], sont à considérer comme des échantillons du style décoratif, car ils ne font qu'ébaucher le style à l'antique. Le relief de Daniel est également un exemple des formes volumineuses qui caractérisent les figures d'une grande partie de la sculpture copte et que nous retrouvons dans deux autres consoles de Baouît conservées au Musée Copte du Caire, sur chacune desquelles figure un apôtre (?) debout [29]. Bien que les deux apôtres rappellent Daniel par le volume de leur corps, ils s'en distinguent toutefois par des formes moins dures, plus assouplies et plus organiquement arrondies, en somme, plus naturalistes. Mais le style de figures à l'antique le plus pur se manifeste dans les reliefs d'un pilier du Musée du Louvre, dont le sculpteur fait preuve également du plus grand talent dans le décor naturaliste. Parmi les découvertes de Baouît, ce pilier constitue le principal monument du style à l'antique (fig. 4, 5) [30]. Le pilier du Louvre est sculpté sur deux faces adjacentes, l'une portant un motif géométrique, l'autre un magnifique rinceau « habité » double. Chacune des deux faces est couronnée d'une figure debout en haut-relief : un apôtre (?) au-dessus du décor géométrique, un archange au-dessus du rinceau.

L'ornementation végétale se construit autour d'un ruban quadrillé et d'une tige ; l'un et l'autre surgis-



FIG. 3. — Paris, Musée du Louvre. Élément de linteau de porte (?) de Baouît. Calcaire. Phot. École Pratique des Hautes-Études.



FIG. 4. — Paris, Musée du Louvre. Pilier de Baouît. Ensemble...

27. Inv. Nr. AF 2168, X 3648 (inédit).
28. O. WULFF, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke*, I, Berlin, 1909², Nr. 242, pp. 79 sq.
29. STRZYGOWSKI, *Cat. gén.*, *op. cit.*, Nr. 8775, 8776, pp. 121 sq., pl. VII.
30. Aucun document n'établit que le pilastre provient de Baouît, mais cette provenance a toujours été soutenue au Musée et peut sans hésitation être considérée comme certaine ; cf. C. BOREUX, *Musée National du Louvre. Dép. d. Ant. Ég., Guide-Catalogue Sommaire*, I, 1932, p. 278 ; J. DES GRAVIERS, *Inventaire des objets coptes de la Salle de Baouit au Louvre*, *Rivista di archeologia cristiana*, IX, 1932, p. 62.



... et détail du côté gauche. Calcaire. Phot. du Musée.

sent d'un vase et se croisent pour former quatre médaillons ovales. La tige n'est pas, comme dans les exemples précédents, un lacet uniforme et d'épaisseur constante, mais c'est une plante vigoureuse et pleine de sève. Elle porte des ramifications qui s'incurvent gracieusement dans les médaillons. La tige et les ramifications sont entourées de feuilles et il en sort des pétioles et des pédoncules portant des feuilles, des fleurs et différents fruits. L'ensemble forme un monde luxuriant et ombragé où se tiennent des oiseaux isolés ou par couples. La plus belle réussite artistique est peut-être le médaillon supérieur où deux canetons animés se détachent obliquement du fond au milieu de feuilles et de grappes de raisin librement dessinées (fig. 5). Formant contraste, la collerette de feuilles d'acanthe qui recouvre la partie inférieure du vase d'où sortent les tiges, est fortement stylisée.

Les deux figures couronnant le pilier — certainement un jambage de porte ou de passage — sont en partie abîmées, particulièrement les têtes. L'apôtre tient dans ses mains levées un livre ouvert et se dirige vers la droite. Sa hanche gauche, placée très haut, donne une impression excessive de mouvement et d'effort, et les extrémités de son pallium flottent librement autour de lui. Quant à l'archange, il se présente de front, la main droite appuyée sur un sceptre en forme de bâton et portant un globe de la main gauche. Ses pieds sont légèrement écartés et les plis de sa tunique tournent autour de ses jambes comme s'il venait à l'instant de prendre position comme gardien de la porte. Il est évident qu'on s'est efforcé de donner aux vêtements des deux personnages une élégance fluide, mais le résultat laisse parfois à désirer. Les vêtements paraissent correctement traités dans leur ensemble, mais les détails des plis — surtout pour l'apôtre — sont souvent schématisés et réduits à des rainures grossièrement creusées ou à des sillons peu soigneusement gravés. Comme dans le cas des personnages sculptés sur bois que nous avons signalés, nous discernons une parenté avec les figures du style décoratif. Du point de vue stylistique, les deux personnages n'atteignent pas, et de loin, à la qualité du rinceau. Il n'y a pourtant aucune raison de supposer que les personnages et l'ornementation sont dus à des sculpteurs différents ; seulement, il est plus difficile de copier un nouveau style dans la figuration de personnages que dans l'ornementation.

Le décor géométrique de l'une des faces du pilier du Louvre s'apparente de très près, par le motif, par la technique et par l'art, au panneau sculpté d'un tympan qui fait partie des pièces du style décoratif[31]. Mais le

31. CHASSINAT, *op. cit.*, pl. VI.

lien le plus convaincant entre ces pièces et le pilier est établi par un fragment de sculpture également conservé au Musée du Louvre (fig. 6). C'est sans doute à nouveau un apôtre qui est représenté, cette fois avec un livre dans la main gauche et la droite levée dans le geste de quelqu'un qui parle. Le relief est très abîmé et la surface corrodée. Cependant cette sculpture a sans doute autant de valeur artistique et peut-être même plus que n'en ont les figures du pilier du Louvre (cf. le contour finement tracé du tour du cou). Le fragment est du reste plus travaillé (cf. l'astragale de l'encadrement et l'arc derrière la tête du saint). Mais par son style, le fragment se rapproche nettement du pilier du Louvre, et les trois personnages pourraient bien être l'œuvre du même artiste.

L'importance de la parenté stylistique existant entre ces reliefs vient de ce que le fragment rattache de façon décisive le pilier du Louvre au style décoratif de l'atelier de Baouît. En fait, ce fragment est le seul conservé de deux piliers identiques qui ont été découverts en 1902 murés dans la maison de l'Omdah au village de Baouît à quelques centaines de mètres à l'est des ruines du monastère, où, de toute évidence, on les avait trouvés au cours de l'extraction de sebakh. On ne connaît ces deux pièces dans leur totalité que par les photographies prises à cette époque (fig. 7) ; elles auraient, semble-t-il, été envoyées au Louvre où l'on ne trouve aujourd'hui que le fragment à figure [32]. A la différence du pilier du Louvre les deux pièces perdues n'étaient ornées d'un personnage à l'antique que sur l'une des deux faces sculptées ; le reste de l'ornementation se composait de rinceaux. Mais à l'opposé du rinceau naturaliste du pilier du Louvre, les rinceaux qui accompagnaient les personnages à l'antique des piliers disparus étaient tout à fait caractéristiques de l'ornementation végétale du style décoratif aussi bien par leurs motifs que par leurs formes [33].

Il est donc établi que le style décoratif et le style à l'antique ont été pratiqués côte à côte à Baouît, et que celui-ci ne représente pas la contribution fortuite et isolée d'un artiste qui, par exemple, aurait eu l'occasion d'apprendre à l'étranger un art inconnu de ses collègues [34]. Il s'agit plutôt de deux styles ou manières complémentaires que les tailleurs de pierre de l'atelier étaient capables d'utiliser sur une même pièce de sculpture.

Il s'agit aussi d'une nouveauté. Avant la réalisation des travaux de Baouît, la tradition copte du style décoratif a dû s'ouvrir non seulement à l'iconographie religieuse mais encore à des éléments formels inspirés de l'antiquité. Et puisque le renouvellement qui résulte de cette double ouverture ne se retrouve que fort peu dans les sculptures de Sakkara, il nous faut supposer que celles-ci sont un peu plus anciennes que les sculptures de Baouît, laissant à l'atelier de Baouît le temps d'assimiler les nouvelles influences dans l'iconographie et le style.

Les sources du style à l'antique.

Le style à l'antique dans la sculpture monumentale de l'Égypte du VIᵉ siècle ne se limite pas à Baouît, mais se rencontre également dans un certain nombre de pièces d'autres provenances, en particulier du nord du pays. Ainsi, il semble possible d'envisager qu'une partie des sculptures d'Oxyrrhynchus, que leur « hellénisme » a couramment fait dater des environs de l'an 300 ou un peu plus tard, représente en réalité une variante locale du mouvement de *renovatio* de l'antique au VIᵉ siècle [35]. Dans notre contexte il convient toutefois de signaler particulièrement les portes de bois sculptées de Sitt Barbara dans la forteresse romaine de Babylone (Vieux Caire ; actuellement au Musée Copte) [36]. Car ces deux vantaux présentent d'une part une ornementation et des personnages qui rappellent de façon frappante certains reliefs de Baouît, et la décoration à l'antique des portes semble, d'autre part, avoir été accompagnée d'une sculpture architecturale en pierre calcaire présentant une ornementation dans ce même style décoratif non naturaliste qui caractérise la plus grande partie des sculptures de Baouît et de Sakkara [37]. Ce lien entre les sculptures de Baouît et les portes de la région située entre la vallée du Nil et le delta, implique-t-il que c'est dans le nord et peut-être avant tout à Alexandrie que le style à l'antique a eu son *origine* ? On se trouve confronté ici avec le problème épineux du destin de la tradition du style

32. J. STRZYGOWSKI, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*, V, 1902, p. 40, fig. 25 ; cf. KITZINGER, *op. cit.*, p. 213, n. 2 ; BECKWITH, *op. cit.*, p. 22, fig. 91 ; *The Art Bulletin*, XLVII, 1965, p. 366.

33. Cf. *The Art Bulletin, loc. cit.*

34. Cf. ci-dessous, p. 25, n. 64.

35. Par ex. BRECCIA, *op. cit.*, pl. XXXI, les six fragments supérieurs ; KITZINGER, *op. cit.*, pl. LXXII, 3.

36. Publiées pour la première fois par A. PATRICOLO, U. MONNERET DE VILLARD, *La chiesa di Santa Barbara al Vecchio Cairo*, Florence, 1922, pp. 45-51, qui les datent du IVᵉ siècle ; G. DE FRANCOVICH, *L'Egitto, la Siria e Constantinopoli : problemi di metodo. L'Egitto*, dans *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, XI-XII, 1963, pp. 119 sq., maintient cette date que la plupart des savants s'accordent à repousser jusqu'aux environs de l'an 500 ; cf. BECKWITH, *op. cit.*, pp. 23 sq., avec n. 93 ; *The Art Bulletin*, vol. cit., p. 363, avec n. 4.

37. PATRICOLO, MONNERET DE VILLARD, *op. cit.*, p. 58, n. 31 ; fig. 39.

antique en Égypte dans la basse-antiquité et au début de la période byzantine, problème qui ne peut être parfaitement résolu faute de documents artistiques datés [38]. Au seuil du VIe siècle, cette tradition semble s'être réduite à des éléments formels isolés et encastrés dans des motifs iconographiques le plus souvent d'origine païenne. L'apparition, dans la sculpture copte ecclésiastique, d'un courant stylistique d'inspiration antique a donc sans aucun doute eu besoin d'une stimulation extrinsèque. De plus, quant il s'agit de reliefs à figures, on est en droit de supposer que le style à l'antique fut accepté par les Coptes parce qu'il avait pénétré dans le pays, associé à une iconographie *chrétienne*. Si donc l'on hésite à bon droit à considérer les portes de Sitt Barbara comme une preuve que le style à l'antique a eu ses sources primaires dans l'Égypte septentrionale, elles peuvent en tous cas faire penser à Alexandrie comme à un lieu ouvert à ces influences qui au cours de la première moitié du VIe siècle ont donné naissance à la sculpture copte inspirée de l'antique.

La coexistence, au VIe siècle, d'une sculpture décorative et stylisée d'une part et d'une sculpture naturaliste et marquée par l'antiquité d'autre part n'est pas un phénomène propre à l'art copte. Rome, les rives de l'Adriatique (Ravenne, Grado, Parenzo, Salonae), Stobi, Thessalonique, conservent, de la même époque, les traces plus ou moins apparentes de formes artistiques inspirées de l'antique dans l'ornementation fortement stylisée qui domine la sculpture architecturale des églises et le mobilier liturgique [39]. Il ne s'agit cependant que d'échantillons peu nombreux et, à l'opposé de ce que nous constatons en Égypte, ces pièces représentent, à quelques exceptions près, un art constantinopolitain, soit qu'elles aient été importées toutes taillées soit qu'elles l'aient été comme des ébauches à terminer sur le chantier sous la direction de tailleurs de pierre recrutés dans les ateliers des carrières de marbre de la mer de Marmara [40]. Même à Constantinople l'art à l'antique n'était pas à cette époque autre chose qu'un phénomène secondaire. Il suffit de rappeler que le style décoratif abstrait domine entièrement la sculpture en broderie et aniconique des Saints-Serge-et-Bacchus et de Sainte-Sophie, et que la touche naturaliste n'anime qu'une partie des restes récemment découverts et identifiés de l'ornementation de Saint-Polyeucte (fig. 8) (que l'on peut dater de 512-528 ou peut-être de 524-527) [41]. Mais, quoique limités en quantité, les échantillons d'art à l'antique dans la métropole sont de la très bonne qualité que l'on peut escompter dans un centre artistique qui détermine le style du reste de la production.

Comme l'ont fait remarquer plusieurs savants, il existe de nombreux points de contact entre la sculpture copte à l'antique du VIe siècle et l'art byzantin, et l'on s'est efforcé de faire la lumière sur les œuvres coptes en leur trouvant des parallèles parmi les ivoires byzantins [42]. Quant à nous, pour éviter au moins provisoirement le problème de la localisation des reliefs en ivoire, nous nous en tiendrons autant que possible aux sculptures de pierre dans notre effort visant à cerner de plus près les relations d'ordre artistique entre l'Égypte et Byzance. Nous n'utiliserons les arts mineurs que quand les parallèles monumentaux font défaut. Si, pour commencer par l'ornementation, on compare la grande frise de Baouît (fig. 2), avec le dessus de niche de Saint-Polyeucte (fig. 8), il apparaît de toute évidence que la décoration de la pièce copte est disposée de façon plus strictement géométrique et que les formes sont taillées avec moins de naturalisme. Mais, en ce qui concerne l'impression décorative de l'ensemble, le fond couvert d'un tapis de feuilles étalées et fortement fouillées et de grappes de raisin, on peut très bien considérer la frise copte comme une tentative provinciale pour créer un décor de même caractère esthétique que le fragment byzantin. De leur côté, les feuilles étalées et comme desséchées de la frise copte et, a fortiori, celles

38. Cf. *The Art Bulletin*, XXV, 1943, pp. 80-86 (recension par S. DER NERSESSIAN de C.R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton, 1942), outre les études signalées ci-dessus, p. 13, n. 13, et p. 18, n. 32.

39. Exemples : KAUTZSCH, *op. cit.*, pp. 162 sq. ; 176 ; A. COLASANTI, *L'arte bizantina in Italia*, Milan, s.d., pl. 52, à gauche ; H. FOLNESICS, L. PLANISCIG, *Bau- und Kunstdenkmäle des Küstenlandes*, Vienne, 1916, pl. 101, en haut à gauche, en bas à droite ; G. KOWALCZYK, *Denkmäler der Kunst in Dalmatien*, Berlin, 1910, pl. 53, à gauche ; R.F. HODDINOTT, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, Londres, 1963, pl. 38, e-g ; à Rome, la paire de colonnes du ciborium du prêtre Mercurius à Saint-Clément.

40. Il n'existe pas, à ma connaissance, d'exposé d'ensemble sur les exportations de sculptures byzantines au VIe siècle, mais comp. par ex. KAUTZSCH, *op. cit.*, p. 238 ; DEICHMANN, *op. cit.*, pp. 51 sq. ; 84-95 ; J.B. WARD PERKINS, *Tripolitania and the Marble Trade, Journal of Roman Studies*, XLI, 1951, pp. 89-104, part. p. 103 ; J.B. WARD PERKINS, R.G. GOODCHILD, *The Christian Antiquities of Tripolitania, Archaeologia*, XCV, 1953, p. 61 ; DE FRANCOVICH, *op. cit.*, *Felix Ravenna*, 28, 1959, pp. 56-60, 142. Sur l'exportation du marbre au temps de l'empire, G. FERRARI, *Il commercio dei sarcofagi asiatici*, Rome, 1966, pp. 17-23, avec bibliographie.

41. MANGO-ŠEVČENKO, *op. cit.*, pp. 244 sq. ; R.M. HARRISON, N. FIRATLI, *Excavations at Sarachane in Istanbul : First Preliminary Report, Dumbarton Oaks Papers*, 19, 1965, pp. 231-236, fig. 7-11 ; GRABAR, *op. cit.*, pp. 59-65, pl. LXVII. Cette sculpture manifeste la même coexistence d'éléments stylisés et naturalistes que les pièces trouvées à Baouît ; cf. aussi ci-dessous, p. 22, avec n. 47.

42. Particulièrement KITZINGER, *op. cit.*, pp. 212-215 ; BECKWITH, *op. cit.*, pp. 21 sq., présente quelques objections concernant le choix des exemples de Kitzinger ; DE FRANCOVICH, *op. cit.*, *Rivista dell'Ist. Naz.*, etc., pp. 112-120, écarte la pensée même d'un lien artistique entre l'Égypte et Byzance au VIe siècle ; cf. *The Art Bulletin*, vol. XLVII, 1965, pp. 365 sq.



FIG. 5. — Même pilier que fig. 4. Détail du côté droit. Phot. Hj. Torp.

de la partie droite du linteau de Baouît (fig. 3), ressemblent singulièrement aux feuilles de vigne sculptées sur le devant d'un chapiteau-imposte ionique (fig. 9), provenant sans doute aussi de Saint-Polyeucte : ces feuilles sont pareillement traitées de façon plane et donnent la même impression étalée ; elles ont les nervures en saillie des feuilles coptes, ainsi que leurs bords dentelés et leurs grands « yeux » souvent ovales dans les coins entre deux lobes de feuille voisins. A l'inverse, on peut rapprocher le style plus naturaliste de la décoration du dessus de niche à Saint-Polyeucte, qui se retrouve aussi dans deux fragments constantinopolitains de tambours de colonnes [43], de celui de la partie gauche du linteau de Baouît et plus encore du pilier du Louvre (fig. 5). Le parallèle byzantin le plus proche de cette pièce capitale de Baouît est toutefois un pilier de chancel (fig. 10), qui forme avec une série d'autres pièces du Musée Archéologique d'Istanbul un groupe varié mais homogène de sculptures du même type que le pilier du Louvre et le couple perdu de la maison de l'Omdah [44]. La destination différente des piliers de portail de Baouît et des piliers de chancel de Constantinople entraîne certaines différences dans la disposition ornementale des deux groupes. Mais dans les grandes lignes les pièces byzantines et coptes sont décorées selon le même principe, les côtés des fûts de piliers étant ornés de motifs géométriques ou végétaux et surmontés d'un petit panneau représentant un personnage (ou, à Istanbul, une scène). Dans le cadre d'une parenté d'ensemble il y a, bien sûr, des différences à noter : les proportions ne sont pas les mêmes dans l'un et l'autre groupe, le rinceau « habité » du pilier du Louvre et celui du pilier byzantin montrent des divergences pour ce qui est des motifs et il faut, finalement, tenir compte du fait que l'un des reliefs se développe sur un panneau enfoncé et plat, tandis que l'autre couvre une demi-colonne, créant une plus forte illusion de plasticité et de volume. L'essentiel n'en reste pas moins une parenté stylistique entre les deux œuvres, parenté qui se manifeste tant dans la disposition des différents motifs — tiges, feuilles, fruits, oiseaux — que dans leur exécution. Ce n'est que par une une plus grande sécheresse des formes



FIG. 6. — Paris, Musée du Louvre. Fragment de pilier, cf. fig. 7. Calcaire. Phot. École Pratique des Hautes-Études.



FIG. 7. — Un des deux piliers trouvés dans le village de Baouît et dont le fragment fig. 6 est le seul conservé. Phot. École Pratique des Hautes-Études.

43. G. MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, II, Constantinople, 1914, Nr. 658 sq., pp. 435-442 ; la plus récente étude est celle de GRABAR, *op. cit.*, pp. 67-69, pl. XX-XXI, qui porpose comme date le VIe siècle ; MANGO, ŠEVČENKO, *op. cit.*, p. 247, avec raison comparent les rinceaux de vigne sur les fragments de tambour avec ceux découverts à Saint-Polyeucte.

44. MENDEL, *op. cit.*, Nr. 694, p. 494 ; GRABAR, *op. cit.*, pp. 76-80, pl. XXXIII.



Fig. 8. — Istanbul. Dessus de niche provenant de l'église Saint-Polyeucte. Marbre. Phot. C. Mango.

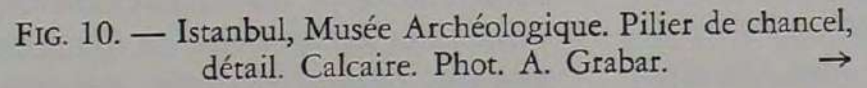


Fig. 10. — Istanbul, Musée Archéologique. Pilier de chancel, détail. Calcaire. Phot. A. Grabar. →





Fig. 9. — Istanbul, Musée Archéologique. Détail de chapiteau-imposte ionique provenant de l'église Saint-Polyeucte. Marbre. D'après D. Talbot Rice-M. Hirmer.

et une tendance à schématiser que le tailleur de pierre copte fait preuve d'infériorité par rapport au tailleur byzantin et trahit son appartenance à la tradition du style décoratif.

Les chapiteaux côtelés de Sakkara et de Baouît que nous nommions dans notre introduction (p. 11), fournissent un premier exemple de la connaissance qu'avaient les Coptes de la sculpture architecturale byzantine contemporaine. Un chapiteau-imposte réutilisé dans la mosquée en-Nâsir de la citadelle du Caire répond parfaitement, par sa forme et sa décoration, à une série de chapiteaux répandus au nord comme au sud de la Méditerranée, et il y a de fortes chances pour qu'il ait été importé tout taillé en Égypte [45]. En revanche, il est probable que les quatre grands chapiteaux-impostes des musées d'Alexandrie et du Caire qui présentent des caractères proprement égyptiens aient été taillés sur place d'après des pièces

45. Kautzsch, *op. cit.*, p. 192, pl. 38, Nr. 630 ; il faut noter que Kautzsch a des doutes quant à savoir si le chapiteau est byzantin ou si c'est une copie alexandrine.

importées telles que celle de la mosquée en-Nâsir [46]. Les chapiteaux sculptés témoignent ainsi qu'on a importé, copié et imité (Baouît/Sakkara), en Égypte, la sculpture architecturale byzantine contemporaine. Pour ce qui concerne l'importation, un fragment d'architrave en marbre de Proconèse (?) se trouvant au Caire est particulièremet important [47]. Par sa technique et son style, cette œuvre semble se rattacher à la sculpture monumentale de la métropole au VIe siècle, par exemple à celle de Saint-Polyeucte, et particulièrement aux deux pilastres qui furent transportés après la IVe croisade à Venise et dont les dernières fouilles de Constantinople ont établi qu'ils proviennent de cette église [48]. Comme Strzygowski l'a noté dans son catalogue, le fragment est inachevé, ce qui prouve que l'on importait des matériaux ébauchés pour les parfaire sur le lieu de destination et que de telles importations comprenaient une sculpture byzantine du type que nous avons particulièrement rapproché de l'ornementation à l'antique de Baouît. Or, on peut estimer comme évident que la main d'œuvre locale a travaillé à la taille définitive des ébauches et on peut donc considérer comme une hypothèse plausible que cette collaboration entre tailleurs de pierre byzantins et coptes constitue le facteur immédiat de la pénétration des courants « modernes » du style byzantin dans la sculpture copte contemporaine. Cette pénétration, de son côté, doit pouvoir être localisée dans une large mesure à Alexandrie, port de déchargement et de transit pour pratiquement toutes les importations égyptiennes.

Mais même si les influences fécondactrices qui ont déterminé l'épanouissement d'un authentique style à l'antique dans la sculpture chrétienne du VIe siècle en Égypte n'ont pu provenir que de Byzance, l'Égypte ne possédait pas moins en elle-même les éléments essentiels. Ceci explique qu'à la différence de ce qui s'est passé à Rome ou à Ravenne, ces influences aient déterminé une production locale, florissante malgré sa brièveté, de sculpture de qualité. Nous avons déjà parlé (p. 19) de cette tradition copte qui peut avoir conservé comme dans une chrysalide des éléments de forme antique, mais nous pensons que finalement elle n'a constitué que le facteur le moins important. Les facteurs décisifs ont bien plutôt été la valeur de premier ordre des sculpteurs coptes, particulièrement de ceux qui s'étaient exercés dans le style que nous avons appelé décoratif, et leur organisation manifeste en ateliers. Ces facteurs ont dû constituer un fond apte à recevoir et à assimiler la manière « moderne » de sculpter à l'antique que bien peu de centres artistiques en dehors de Byzance ont pu fournir au VIe siècle.

Malheureusement, la sculpture monumentale n'offre que peu de points de repère pour circonscrire de plus près la position dans l'histoire de l'art des reliefs à figures de Baouît. Parmi les figures byzantines des deux tambours de colonnes et de certains des piliers de chancel on en trouve bien qui rappellent celles de Baouît par leur attitude, leur mouvement, leurs gestes, ou partiellement par des détails de costume ou de plis. Mais il ne s'agit que de ressemblances très générales, et c'est pourquoi il faut élargir notre champ d'investigation et considérer d'autres catégories d'œuvres.

La sculpture ornementale de Baouît donne d'emblée l'impression d'un métier solide et sérieux qui se manifeste en particulier dans la parenté artisanale entre les reliefs de style décoratif et les reliefs à l'antique. Cette communauté d'atelier se fait aussi sentir dans le traitement des personnages sur les reliefs des deux styles. La figuration des personnages produit néanmoins une impression d'unité moins grande que ne l'est celle de l'ornementation et elle fait pressertir chez les maîtres de l'atelier un certain tâtonnement dans le domaine des formes. Ce tâtonnement tient sans aucun doute à ce fait déjà signalé que la représentation de figures dans l'art religieux est un élément nouveau dans la sculpture architecturale des églises coptes. Mais à l'exception de quelques pièces assez maladroites rien n'exclut que l'atelier ait disposé de maîtres possédant l'essentiel de la technique du relief à figures. Et il n'est pas difficile non plus de montrer que ces maîtres avaient fait leur apprentissage dans la tradition toujours florissante de la sculpture figurative copte (cf. ci-dessus, p. 13). Ce qui manifestement leur manquait, ce n'était pas une tradition dans l'ordre de l'expression, mais bien dans celui de l'iconographie. Ces sculpteurs sur bois ou sur pierre qui, selon nous, n'avaient inscrit la représentation de figures religieuses à leur répertoire que peu de temps avant la mise en chantier des œuvres de Baouît, ont nécessairement dépendu de modèles pour les sujets iconographiques à traiter. Il est donc naturel de conclure à une influence du *style* des modèles sur les formes d'expression de ces maîtres, ce qui expliquerait le caractère varié de leurs travaux. En ce qui concerne les reliefs à figures, on est donc en droit de chercher des éléments de comparaison en dehors de la sculpture sur pierre, ce

46. *Ibid.*, pp. 192 sq., pl. 38, Nr. 632.
47. STRZYGOWSKI, *Cat. gén.*, *op. cit.*, Nr. 7321, pp. 58 sq., fig. 73, qui date la pièce au IIIe siècle et propose Syrie ou Asie Mineure comme lieu d'origine ; DUTHUIT, *op. cit.*, p. 54, pl. LVI, d, propose le Ve siècle.
48. HARRISON, FIRATLI, *op. cit.*, p. 234, avec n. 5.

que nous avons évité jusqu'à présent pour des raisons de méthode et en dépit des analogies qui peuvent s'établir avec des œuvres byzantines centrales des arts mineurs.

Du point de vue de l'iconographie comme de celui du style beaucoup d'indices donnent à penser que des reliefs d'os et d'ivoire ont été souvent utilisés comme modèles [49]. L'importance de ces prototypes pour le style d'un grand nombre de figures du style staccato saute aux yeux et leur utilisation inaugure en réalité une toute nouvelle phase dans l'histoire du style figuratif copte. En ce qui concerne le style à l'antique, on peut de même constituer tout un groupe d'ivoires qui correspondent aux différentes nuances de ce style à Baouît et qui comprennent non seulement des pièces provinciales, mais aussi la chaire de Maximien à Ravenne. Tous ces parallèles forment une sorte de cadre stylistique autour des figures de Baouît (voir ci-dessus, pp. 16 sq.). La plupart d'entre eux n'ont cependant qu'un intérêt très limité pour situer les sculptures coptes en histoire de l'art. Le lieu d'origine de ces ivoires est le plus souvent inconnu, et ils ne sont eux-mêmes bien souvent que des reproductions provinciales des modèles dont le style a exercé son influence à Baouît et sur d'autres représentants de l'art copte [50]. Un des reliefs d'ivoire chrétiens trouvés ou achetés en Égypte a toutefois une importance particulière dans notre contexte. C'est un fragment de pyxide conservé au Louvre représentant le Christ et Lazare au tombeau (le Christ se détourne du mort, ce qui indique que les deux figures du fragment n'appartiennent pas à une même scène ; fig. 11) [51]. Aussi bien le mouvement du corps du Christ que le style des vêtements établissent des points de contact entre ce fragment et les trois personnages des piliers de Baouît. Ces ressemblances qui, dans certains cas, vont jusque dans le détail nous garantissent que la pièce ne provient pas simplement d'Égypte, mais qu'elle y a son origine. En même temps la qualité de ce fragment est nettement supérieure à celle des sculptures de Baouît et son mode d'expression est plus nuancé. Le fragment de pyxide reproduit plus complètement le style du modèle et se rapproche plus directement que d'autres travaux indéniablement coptes de l'art métropolitain dont des exemples nous sont fournis par la tablette de diptyque avec un archange à Londres, une série de diptyques consulaires dont les principaux sont les tablettes de Magnus (?) à Milan et à Paris, et peut-être aussi une œuvre comme le diptyque Carrand de Florence [52]. Ce sont surtout les têtes des personnages de la pyxide qui témoignent de cette parenté. Plus que le relief d'Ariane (?) à Paris, dont la qualité est encore supérieure, mais dont l'origine copte n'est pas étayée par une provenance égyptienne, ce fragment de pyxide est, dans sa modicité, une preuve archéologique de l'influence en Égypte du classicisme maniéré et éclectique de Constantinople dans la première moitié du VIe siècle, influence que Kollwitz en particulier a mise en valeur [53].

Les liens qui unissent l'art copte à ce style alors à la mode à Byzance, se trouvent encore confirmés si l'on s'attache à un trait particulièrement caractéristique qui répond à sa nature éclectique : le retour à un art plus ancien, soit à la sculpture théodosienne de style classique des environs de l'an 400. On a souvent fait remarquer combien les opinions sont encore partagées sur la question de savoir s'il faut dater une œuvre donnée des IVe-Ve siècles ou de plus d'un siècle plus tard. Une telle incertitude plane, par exemple, sur les ivoires que nous venons de mentionner à Londres et à Florence, et dans une certaine mesure aussi sur les deux fragments de tambours d'Istanbul [54].

Il y a de même dans une partie de la sculpture copte du VIe siècle des traits qui évoquent le classicisme théodosien. Or, comme ce style avait déjà joué un rôle sensible en Égypte aux environs de 400, particulièrement dans les ivoires, on pourrait penser que l'élément théodosien dans l'art copte du VIe siècle provient d'une tradition locale ou d'un retour conscient à des modèles coptes plus anciens. Pourtant, en fonction de l'idée que l'on peut se former du développement de l'art copte au Ve siècle (cf. ci-dessus), et compte tenu de la tendance anti-classique qui,

49. Cf. BECKWITH, *op. cit.*, p. 23.

50. Cf. note suivante, dernier paragraphe.

51. Inv. Nr. AF 5203, X 3683 ; hauteur 10.5 cm, largeur 9 cm, profondeur max. du relief 0.8 cm. Achetée au Caire en 1933, aucune précision sur le lieu de la découverte. Grâce à la bienveillance de M. E. Coche de la Ferté et du Rev. Père P. du Bourguet S.J., j'ai pu étudier et j'ai eu la permission de publier cette pièce qui n'était connue auparavant que par les catalogues des expositions coptes de 1963/64 à Essen (Nr. 132), Zurich (Nr. 113), Paris (Nr. 87) et Vienne (Nr. 235).

Par son style le fragment se distingue du groupe d'ivoires coptes présenté par W.F. VOLBACH, *Zur Lokalisierung frühchristlicher Pyxiden, Festschrift Friedrich Gerke*, Baden-Baden, 1962, pp. 81-88, qui se rattache partiellement au style staccato de Baouît et qui forme partiellement transition entre ce style et le style à l'antique.

52. W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952[2], Nr. 109, p. 57, pl. 32 ; Nr. 23-24, pp. 28 sq., pl. 5 ; Nr. 108, p. 57, pl. 32 ; pour la date au VIe siècle de l'archange de Londres et particulièrement du diptyque Carrand, J. KOLLWITZ, *s.v. Elfenbein*, *Reallexikon für Antike und Christentum*, IV, col. 1127 sq.

53. KOLLWITZ, *Alexandrinische Elfenbeine*, *op. cit.*, p. 219 ; idem., *Elfenbein*, *op. cit.*, col. 1132.

54. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, *loc. cit.*, date l'archange du Ve et le diptyque Carrand de la fin du IVe siècle ; les dates proposées pour les fragments de tambour oscillent entre le Ve et le VIe siècle, cf. par ex. MENDEL, *op. cit.*, p. 439, et ci-dessus, p. 20, n. 43.



FIG. 11. — Paris, Musée du Louvre. Fragment de pyxide en ivoire. Phot. du Musée.

d'une façon générale, a dominé l'art égyptien à l'époque byzantine, il est difficile d'envisager la renaissance de modes d'expression « antiques » comme un phénomène indépendant dans l'histoire artistique du pays.

Les reliefs à figures de Baouît n'ont que peu de traits communs avec le style raffiné du classicisme des environs de l'an 400. Mais si l'on tient compte de la technique relativement grossière, on peut comparer l'attitude souple des corps et certains éléments de la représentation des vêtements et de leurs plis chez l'ange du pilier du Louvre et l'apôtre du fragment de pilier d'une part, et d'autre part chez les figures d'un côté de sarcophage de Constantinople actuellement à Berlin[55] — et ce sont peut-être ces soupçons de ressemblance qui ont fait proposer comme date pour le pilier du Louvre une époque aussi reculée que le milieu du IVe siècle[56].

Le principal exemple d'une reprise d'éléments de style théodosien dans l'art copte du VIe siècle est fourni par une stèle de la Ny Carlsberg Glyptothek de Copenhague qui représente probablement un archange et un prêtre (fig. 12)[57]. L'attitude vacillante et presque mobile des deux personnages, les contours qui les enveloppent de vastes arcs rythmiques, les membres arrondis et régulièrement modelés qui se dessinent à travers les vêtements, et, enfin, le caractère fluide et mouvant des habits dont les plis semblent couler le long du corps comme de la cire en fusion soulignant la mobilité des personnages, voilà autant de traits dont les prémisses sont à chercher dans le classicisme théodosien. En comparant la stèle avec un relief théodosien comme la représentation des Jeunes Hébreux dans la fournaise du Musée Archéologique d'Istanbul[58], on pourrait, si l'on s'en tenait au seul traitement du corps des personnages, être tenté de donner raison aux auteurs qui proposent le Ve siècle comme date de la stèle — date apparemment confirmée d'ailleurs du fait que l'ange n'a pas d'ailes. Mais les lourdes têtes rondes des deux figures, leurs joues rebondies et l'ensemble de leur physionomie ne se rattachent en rien à l'art des IVe-Ve siècles. Ils sont en revanche tout à fait caractéristiques du VIe siècle et se réfèrent au même art que le fragment de pyxide copte (fig. 13). La parenté de style la plus étroite avec les figures de la stèle prises dans leur ensemble se trouve dans un relief d'ivoire représentant le Christ qui trône entouré de deux anges (?) et les princes des apôtres, appartenant à une collection privée à Paris (fig. 14)[59]. Ce relief est peut-être dû à une main provinciale, mais l'œuvre expose tout de même avec une grande sûreté d'expression, dans ce Christ et les deux têtes d'anges, l'idéal du style classique « néo-théodosien » actif à Constantinople durant les vingt ou trente premières années du VIe siècle[60]. Le fragment de pyxide du Louvre nous a permis de mettre en relief l'affinité générale entre le classicisme byzantin et celui de l'art copte ; l'ivoire représentant le Christ nous semble confirmer que l'élément théodosien de l'art égyptien du VIe siècle a aussi son origine à Byzance.

55. WULFF, *op. cit.*, Nr. 26, pp. 14 sq. ; J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941, pp. 166-171, pl. 50 ; GRABAR, *op. cit.*, pp. 33-35, pl. VIII.

56. DE FRANCOVICH, *loc. cit.*

57. M. MOGENSEN, *La Collection égyptienne* (La Glyptothèque Ny Carlsberg), Copenhague, 1930, p. 111, Nr. A 789 (Æ.I.N. 884), pl. CXX ; cf. O. KOEFOED-PETERSEN, *En koptisk Gravsten i Ny Carlsberg Glyptotek, Festskrift til Frederik Poulsen*, Copenhague, 1941, pp. 51-53, qui compare la stèle avec l'ivoire de l'archange à Londres et la date des IVe-Ve siècles ; idem, *Les stèles égyptiennes, Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg*, 1, Copenhague, 1948, pp. 66 sq., Nr. 97, pl. 97. Cf. aussi ci-dessous, p. 25, n. 61.

58. MENDEL, *op. cit.*, Nr. 671, pp. 468-470 ; GRABAR, *op. cit.*, p. 45, pl. X, 1.

59. VOLBACH, *op. cit.*, Nr. 132, p. 66, pl. 40.

60. W.F. VOLBACH, *Zur Lokalisierung*, *op. cit.*, p. 85, suggère l'Anatolie ou le Caucase comme lieu d'origine et souligne l'étroite parenté avec des travaux byzantins des premières décennies du VIe siècle.

La stèle de Copenhague ne saurait être d'une date beaucoup plus tardive que 520 environ, si l'on tient compte des liens qui existent entre l'ivoire du Christ qui lui est apparenté, et les œuvres constantinopolitaines des vingt premières années du siècle (outre les tablettes de Magnus (?) à Milan et à Paris, on peut mentionner une tablette figurant l'impératrice Ariane (?) à Vienne en Autriche)[61]. La stèle vient ainsi se situer au début du mouvement de la *renovatio* dans la sculpture monumentale copte au VIe siècle. L'absence d'une tradition copte de sculpture architecturale des églises donne à penser que ce n'est pas par hasard qu'il s'agit ici d'un monument funéraire privé — pas plus que, probablement, ce n'est un hasard si l'ivoire le plus remarquable de ce style — et sans doute à peu près contemporain de la stèle — à savoir l'Ariane de Paris, est une œuvre d'iconographie païenne.

Sur le fragment de pyxide copte au Louvre c'est l'exécution des têtes qui est en particulier fortement apparentée à l'art de la métropole des premières décennies du siècle. Par contre, les traits typiques du style « néo-théodosien » sont en voie de disparition dans la représentation plus graphique que plastique des plis de la draperie. Le style est devenu plus copte et se rapproche davantage des reliefs des piliers de Baouît : de ces derniers à l'Ariane copte de Paris et en passant par la stèle et la pyxide, il semble que l'on puisse remonter les étapes de l'influence de l'art « néo-théodosien » en Égypte en direction de ses sources métropolitaines. D'autre part, aussi bien dans les sculptures de Baouît que sur les portes de Sitt Barbara de nouveaux éléments prennent naissance : les figures ont gagné en volume et sont plus robustes, leurs membres sont plus articulés, leurs mouvements plus énergiques, leurs vêtements et la retombée des plis plus fortement sculptés, le style tout entier est plus tourné vers l'extérieur et plus expressif que ne l'était le classicisme mesuré du début du siècle. Certains de ces éléments peuvent être considérés comme typiquement coptes. Mais le style de Baouît et de Sitt Barbara n'est pas parfaitement et suffisamment expliqué si l'on se contente d'y voir un degré plus avancé de coptisation par rapport au style de la stèle de Copenhague. Sans doute, une nouvelle ouverture aux modes d'expression de Byzance s'est produite. Malheureusement les diptyques consulaires ne nous fournissent pas de données chronologiques sur l'apparition de ces nouvelles tendances stylistiques. Mais la partie centrale du diptyque Barberini de Paris — probablement l'un des plus anciens exemples de ce style — confirme qu'on se trouve là encore en présence d'un courant



FIG. 12. — Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek. Stèle copte. Calcaire. Phot. du Musée.

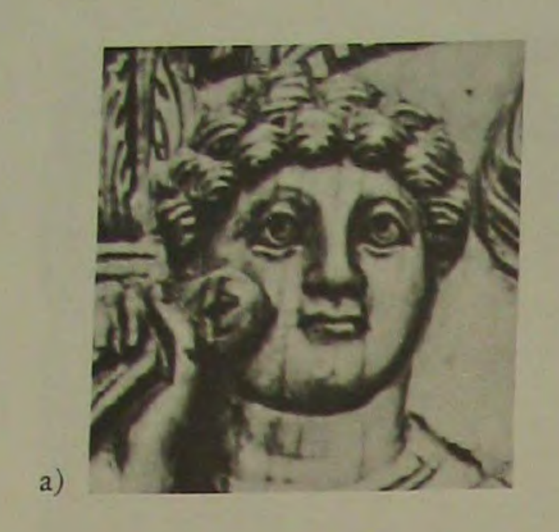
qui a son origine dans la capitale[62]. A l'instar du diptyque Barberini, les reliefs en ivoire que l'on peut rapprocher du nouveau style robuste de la sculpture copte ont tous une parenté avec la chaire de Maximien, et en particulier avec les reliefs montrant des scènes de la vie de Joseph[63]. Il y a en outre des correspondances notables entre certaines parties de l'ornementation de la chaire et des pièces de Baouît, en particulier le linteau, fig. 3[64]. Comme il est raison-

61. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, *op. cit.*, Nr. 52, p. 38, pl. 13 (« um 500 »). BECKWITH, *op. cit.*, p. 22, propose de dater la stèle du Ve siècle et la considère comme un indice possible de ce que « perhaps after all, there *was* a tradition of Hellenistic excellence still current in Egypt up to and including the Justinianic period ».

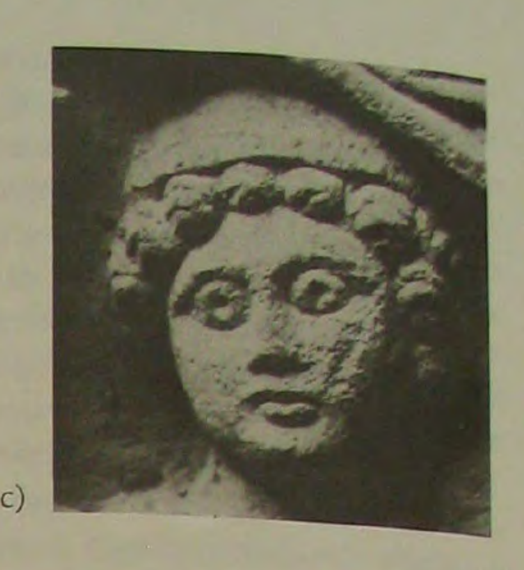
62. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, *op. cit.*, Nr. 48, pp. 36 sq., pl. 12 (début VIe siècle) ; KOLLWITZ, *Elfenbein*, *op. cit.*, col. 1128 sq., propose pour date probable les premières années après 530, ce qui cadre fort bien avec nos résultats.

63. C. CECCHELLI, *La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali*, Rome, 1935 sq., pl. XVII, en bas, figure du milieu ; pl. XVIII, en bas, figure du milieu, qu'on peut rapprocher particulièrement de l'apôtre du pilier du Louvre ; pl. XX, en haut, les deux personnages à pallium sur la gauche ; pl. XXI, en haut, Joseph, que l'on comparera surtout aux portes de Sitt Barbara.

64. KITZINGER, *op. cit.*, pp. 212-215. Kitzinger compare les portes de Sitt Barbara et le pilier du Louvre avec l'ornementation de la chaire de Maximien, avec la partie supérieure du diptyque Barberini et avec l'archange de Londres ; il estime que les deux œuvres coptes ont été exécutées vers l'an 500 par des artistes « trained in the court atmosphere of Byzantium », les considérant comme des travaux plutôt isolés sans continuité apparente avec le reste de la sculpture copte au VIe siècle. Cf. ci-dessus, p. 19, n. 42.


a)


b)


c)


d)


e)


f)


g)


h)

FIG. 13 — a, d, h) Paris, Musée du Cluny. Tablette de diptyque en ivoire d'Areobindus (506). Détails.

b, c) détails de la fig. 12.

e) Londres, British Museum. Tablette de diptyque en ivoire. Détail.

f, g) détails de la fig. 11.

nable de situer l'exécution de la chaire dans les années 545-553, elle fournit donc — quoi qu'il en soit des opinions différentes sur le lieu de sa fabrication — un point de repère chronologique qui permet de dater Baouît (et Sitt Barbara) autour du milieu du VIe siècle (les traces faibles, mais persistantes de style « néo-théodosien » à Baouît engagent à ne pas dépasser de beaucoup la moitié du siècle). Cette date relativement tardive signifie d'autre part, si on la met en rapport avec la date proposée pour la stèle de Copenhague (env. 520), que le style à l'antique a exercé son influence sur l'art copte pendant au moins un quart de siècle avant d'être adopté par l'atelier conservateur du style décoratif.



FIG. 14. — Paris, Coll. particulière. Relief en ivoire. Phot. Giraudon.

D'Anastase à Justinien, l'art copte a donc reçu de Byzance des impulsions de classicisme, impulsions qui ont déterminé sur le plan local deux styles parallèles aux courants s'exerçant dans la capitale. Dans la sculpture de Baouît ces deux styles se manifestent simultanément, tandis que les portes de Sitt Barbara constituent la principale œuvre copte du courant « justinien ».

Les rapports entre la sculpture de Sakkara et celle de Baouît dont nous avons parlé dans l'introduction, révèlent que le renouveau du style et celui de l'iconographie au sein de la tradition des ateliers de style décoratif se sont produits à peu près simultanément. Sans que l'on puisse supposer une interdépendance nécessaire des deux phénomènes, cette simultanéité donne à penser que le renouvellement iconographique de la sculpture dans les églises, et sans doute de l'iconographie religieuse copte en général, a commencé au cours des vingt premières années du VIe siècle. Il faudrait une étude particulière pour déterminer dans quelle mesure les motifs iconographiques de cet art sont d'importation récente et dans quelle mesure on a puisé dans les traditions propres du pays (cf. ci-dessus, p. 13). Il est certain en tout cas que les images faisaient leur entrée dans l'art copte pour y rester, alors que les courants de style inspirés de l'antique n'ont constitué que des phénomènes éphémères. Ainsi, du point de vue du style, il n'y a pas d'écart notable de l'apôtre du pilier du Louvre aux reliefs stylisés de la *Sedia di San Marco,* que l'on peut dater du début du VIIe siècle [65]. C'est peut-être à la même époque que se rattachent aussi les reliefs d'ivoire de l'ambon de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, reliefs qui appartiennent également à l'art copte que nous avons traité ici [66]. A la différence des reliefs de la *Sedia,* ces ivoires témoignent aussi d'un contact renouvelé avec Byzance. Mais, cette question déborde le cadre de cette étude sur Byzance, Baouît et Sakkara au VIe siècle.

Rome. Hjalmar TORP.

65. CECCHELLI, *op. cit.*, p. 33 avec n. 4, pp. 39-41 ; A. GRABAR, *La « Sedia di San Marco » à Venise, Cahiers Archéologiques,* VII, 1954, pp. 19-34.

66. VOLBACH, *op. cit.*, Nr. 72 à 77, pp. 45 sq., pl. 24 sq. ; j'espère avoir plus tard l'occasion de mieux justifier la datation que je fais coïncider avec l'époque de l'empereur Héraclius.

A LATE ANTIQUE EPIGRAM AND THE SO-CALLED ELDER MAGISTRATE FROM APHRODISIAS

by Ihor ŠEVČENKO

In his most recent work, André Grabar described the so-called Elder Magistrate of Aphrodisias as one of the best surviving examples of Byzantine sculpture[1]. A statue and an inscription found in Aphrodisias in 1965 have, or so I believe, a bearing upon the real title of the Elder Magistrate and may eventually help to determine the date of his statue.

This inscription is about a governor, one of those officials with whom, according to a late antique formula, Justice shared her throne. I am submitting it here as an offering to the man with whom Archeology is sharing hers; and to the man who, though never having been my teacher, nonetheless influenced my scholarly outlook as no teacher of mine did.

EPIGRAM HONORING THE *PRAESES* OF CARIA, OIKOUMENIOS [2]

Provenance: Aphrodisias, Odeon, *porticus post scaenam*; found on top of the statue to which it refers.
Date of Discovery: Summer 1965.



FIG. 1. — Aphrodisias (Geyre), Epigram Honoring Oikoumenios, *Praeses* of Caria. Latex mold.

Present Location: Aphrodisias (Geyre), *in situ*.
Marble Base of Oikoumenios' Statue: Dimensions of the base: height 1.27 m., length 0.60 m., thickness

1. *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam* (1966), p. 223 and Figs. 252, 254. — The following abbreviations will be used in the notes to the present article: *BCH* = *Bulletin de correspondance hellénique*; Guarducci, *Inscr. Cret.* I = M. GUARDUCCI, *Inscriptiones Creticae*, I (1935); Guarducci, *Inscr. Cret.* IV = *ibidem*, IV (1950); Groag, *Die Reichsbeamten* = E. GROAG, *Die Reichsbeamten von Achaia in spätrömischer Zeit* (1946); *IG* = *Inscriptiones Graecae*; Kaibel = G. KAIBEL, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta* (1878); *MAMA*, VIII = W.M. CALDER and J.M.R. CORMACK, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, VIII (1962); *MPG* = J. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Ser. Graeco-Latina*; Pauly-Wissowa = A. PAULY-G. WISSOWA, *Real-Encyklopädie der klass. Altertumswissenschaft*, which will be quoted by the entry; Petit, *Libanius* = P. PETIT, *Libanius et la vie municipale à Antioche au IVe siècle après J.-C.* (1955); *REG* = *Revue des études grecques*; Robert, *Hellenica*, IV = L. ROBERT, *Hellenica, Recueil d'épigraphie...*, IV (1948); Robert, *Hellenica*, XIII = *ibidem*, XIII (1965); Seeck, *Libanius* = O. SEECK, *Die Briefe des Libanius, zeitlich geordnet* [= *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, XXX] (1906).

2. I am particularly indebted to Professor Kenan Erim, Field Director of the Aphrodisias Excavations, for putting the Oikoumenios inscription at my disposal and releasing a photo of Oikoumenios' statue for reproduction here.

0.53 m. Dimensions of the inscribed area : height 0.67 m., length 0.37 m. Leaf at the end of inscription. Inscription located at the upper half of one face of the base.

Letters : Height 0.023-0.041 m., average 0.030 m. ; interlinear spaces 0.01-0.018 m. ; average 0.016 m. Lunar C and Є ; Ѡ ; A ; Ᵽ ; Y (occasionally) ; *iota adscriptum* in THIΔ, TѠI, KAΘAPѠI. No accents or breathings. Ligatures and abbreviations : ЄM ; Ѡ. Ends of lines of epigram indicated by spaces.

Date of Inscription : Late fourth or early fifth century A.D.

Bibliography : Mention in the mimeographed *Bulletin* 65-1 of the Anatolian Research Project, Aphrodisias Excavations (New York University), October 6, 1965, p. 2. Cf. mention by M. Mellink in *AJA*, 20 (1966), 154.

Documentation : Latex mold, 1965 ; photograph of Latex mold, 1966 (cf. Fig. 1).

Τὸν σὲ νόμων πλήθοντα, τὸν Ἰταλιῶτιδα Μοῦσαν
 Ἀτθίδος ἡδυεπεῖ κιρνάμενον μέλιτι,
τῆιδ' Οἰκουμένιον, τὸν ἀοίδιμον ἡγεμονῆα,
 στῆσε φίλη βουλὴ τῶν Ἀφροδισιέω(ν).
Τῶι γὰρ δὴ καθαρῶι φρένα καὶ χέρα, τί πλέον εὑρεῖν
 μνημοσύνης ἀγαθῆς ἄλλο πάρεστι γέρας ;

Adn. crit. : 3 τῆιδ] after δ, there may be a horizontal bar on the stone, indicating an apostrophe 3 ἡγεμονῆα and 5 χέρα are epic forms.

The devoted City-Council of the Aphrodisians set you up here, Oikoumenios, the famous governor, < you who, > replete with the < knowledge of > Laws, hast mixed the Italic Muse with the sweet-spoken honey of the Attic one. For a man of pure mind and unsullied hand can find no honor greater than a good remembrance of himself.

Commentary : The poetic term ἡγεμών (l. 3) corresponds to the official ἡγεμονῆα of inscriptions in prose and identifies Oikoumenios as governor of a province, more precisely as a *praeses*, governor of the lowest rank in the Diocletianic system of provincial organization[3]. Our inscription is thus one of the many epigrams written, usually in elegiac distichs, in honor of provincial governors[4].

I

Three motifs, two principal, one secondary, recur in the epigrams in honor of provincial governors. The two principal ones are praise of the governor's justice and of his incorruptibility ; the secondary one stresses the governor's commerce with the Muses, which is the way to extoll his culture, both literary and artistic[5].

The motif of the governor's justice reflects wishful thinking of the *curiales* of a city who usually commissioned the epigrams and the statues, rather than reality. In laudatory epigrams, the governors appear not as they often were, lawbreaking and rapacious, but as they should have been, mild *iudices* (their title *par excellence*)[6], each of them an incarnation of Rhadamanthys[7]. Epigrams and prose texts embroider upon this theme by means of various epithets.

Since a governor is a man « good at court »[8], he

3. On ἡγεμονεύς = ἡγεμών = provincial governor of various kinds, especially a *praeses*, cf. M. MENTZ, *De magistratuum Romanorum Graecis appellationibus* (1894), p. 45 ; D. MAGIE, *De Romanorum iuris publici sacrique vocabulis sollemnibus...* (1904), p. 31 ; SEECK, *Libanius*, p. 163 ; DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités...*, IV, 1 ; pp. 627-8, *s.v. praeses* ; PAULY-WISSOWA, *Supplementband* VIII (1956), *s.v. praeses*, col. 607 [Ensslin] ; ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 17, n. 2 ; 49, n. 2 ; 72 ; 76, n. 9 ; José C. PANDO, *The Life and Times of Synesius...* (1940), p. 111 ; L. J. LAFOSCADE, *De epistulis... Imperatorum magistratuumque Romanorum* (1902), nrs. 26, 6-8 ; 42, 15 ; 44, 5 and p. 112 ; E. L. HICKS, *The Collection of Ancient Greek Inscriptions in the British Museum*, III, 2 (1890), nr. 487, and commentary pp. 151-153 ; *Syria, Publ. of the Princeton University Archaeological Expeditions...*, III, A (1921), nrs. 546 ; 571 ; 785^3 ; GUARDUCCI, *Inscr. Cret.*, IV, nr. 282, 5-6.

4. This class of documents, for the most part engraved on bases of statues, has been masterfully discussed by Louis Robert almost twenty years ago. Cf. « Épigrammes relatives à des gouverneurs », in his *Hellenica*, IV, pp. 35-114 ; cf. also the same author's « Épigrammes d'Égine », *ibidem*, pp. 5-34 ; « Deux épigrammes d'Aphrodisias de Carie et Asklépiodotos », *ibidem*, pp. 115-126 ; « Épigrammes d'Aphrodisias », *ibidem*, pp. 127-237 ; « Addenda », *ibidem*, pp. 138-151. The present article borrows much of its documentation from the extensive material so expertly assembled by Robert.

5. ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 18, 60 and n. 2, 109 ; another motif occurring in gubernatorial epigrams is that of the governor's building activity.

6. Cf. J. GAGÉ, *Les classes sociales dans l'Empire romain* (1964), p. 380, and the entry *iudex* in O. GRADENWITZ, *Heidelberger Index zum Theodosianus* (1929).

7. Cf. Libanius' *Letter* 1350 (= Wolf 1144), to Maximus (date : 363, when M. was *consularis* of Galatia) = XI, 399, 13-16 ed. Foerster : μία φωνὴ Μάξιμον ... Ῥαδαμάνθυος εἶναι μαθητήν ; *Idem, Letter* 1019 (= Wolf 939), to Heraclius (date : 391, when H. was *praeses* of Armenia) = XI, 148, 7-8 ed. Foerster : ὅθεν αὖ σοι ... κἀκ τῶν νῦν ὄνομα Ῥαδά μανθυς ; *Idem, Letter* 1125 (= Wolf 1293), to Theodore (date : 364, when T., an Arab, was *consularis* Bithyniae) = XI, 228, 21 ed. Foerster : Ῥαδαμάνθυος δόξαν ἐν τῷ δικάζειν ; *Idem, Letter* 1179 (= Wolf 1314), to Clearchus (date : 364, when C. was *vicarius* of Asia) = XI, 264, 13 ed. Foerster : ἃ δ' εἰς σωτηρίαν ... τῶν ἀσθενεστέρων ... εἰσῆλθε ..., Ῥαδαμάνθυος.

8. Libanius, *Letter* 952 (= Wolf 871), to Proclus about Domninus, a governor, (date : 390, after D.'s death) = XI, 90, 14 ed. Foerster : Δομνῖνος ... ἀνὴρ ἀγαθός ... ἐν ... δίκαις.

has qualities of εὐδικία and εὐνομία [9]; and he is the dispenser or defender of the laws, θεσμοί [10]. His justice is « straight »; he himself is « the son of Justice » or even « the eye of Justice » [11]. His inscribed statue is often set up in the portico of the praetorium, ἐν προθύροισι Δίκης, or παρὰ τὴν Δίκην, [12], where he dispenses justice. Above all, the governor shares his throne with Justice, is σύνθρονος Δίκῃ [13]; Justice, too, shares her seat with him: she is the σύνθρονος or πάρεδρος Δίκη. [14]. In absence of more precise information — such as the expression ἡγεμονῆα in our inscription — a positive « judiciary » epithet, such as δικασπόλος, εὐνομίης ἰθυντήρ or ἰθυδίκης often suffices to identify the hero of an epigram as a governor [15].

In the make-believe world of the epigrams and adulatory texts, the governors appear as incorruptible; the epithet occurring most frequently in this context is καθαρός: their justice is pure, the chariot of their office is pure, and above all — Oikoumenios' inscription tells us this, too — their hands are pure [16]. They are almost as immune to taking bribes as the Athenian Aristeides once had been; they are scornful of illicit gains, even if long custom should have made them quasi-legal [17]. The tactful Libanius found that his governor friends had no admiration for money and that in fact they got the poorer for being governors [18]; he even advised one of them, Hierocles, to engage in agriculture when out of office, so that he might live off its proceeds when exercising his functions [19].

In honorific epigrams and adulatory prose, not only Justice but also the Muses are the governor's companions: τῶν Μουσῶν τις ἔοικέ σοι συνοικεῖν μετὰ τῆς Δίκης, writes Libanius to Priscianus, the *praeses* of the Euphratensis in 359/60 [20]. The Muses adorn the governor's rule; the governor himself is raised

9. Εὐδικία: Epigram for Vettius Agorius Praetextatus, then proconsul of Achaia (361/2-364): τόν... εὐδικίαισι τραφέντα, cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, p. 46 and ROBERT, *Hellenica*, IV, p. 24; Epigram for Phosphorius, proconsul of Achaia (378-382): the Megarians εἰκόνα... στῆσαν ἐπ' εὐδικίες, cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, p. 54; Epigram for Theodore, proconsul of Achaia (time: Theodosius I), whose mild righteousness, εὐδικίης ἀγανῆσι, saved the cities and bodies of the Hellenes; cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, p. 63, and ROBERT, *Hellenica*, IV, p. 22; Epigram for Proclianus, proconsul of Achaia (time: fourth century): Λευκάδιος εἵνεκεν εὐδικίης στῆσεν, cf. P. CHARNEUX, « Inscriptions d'Argos... », *BCH*, 80 (1956), 616; cf. Libanius, *Letter* 1318 (= Wolf 1394), to Julianus (date: 364, when J. was *comes Orientis*) = XI, 377, 15-16 ed. Foerster: σὺ γὰρ οἶσθα καὶ μισεῖν ἀδικίαν καὶ τιμᾶν ἐπιείκειαν; Epigram on an ἰθυντή (governor?) of Crete Marcellinus, about 380, l. 3: εὐδικίη, cf. GUARDUCCI, *Inscr. Cret.*, IV, nr. 323. — Εὐνομία: Epigram A in honor of Plutarchos, proconsul of Achaia (time: Constantius): καθαρῆσιν ἀοίδιμον εὐνομίῃσιν, cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, p. 60 and ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 94; 97; Epigram for Acholius, proconsul of Asia (time: fourth century?), l. 3-4: εἰκόνα... εὐνομίης μάρτυρα, cf. ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 35-36; HIMERIUS, *Or.* XIII (XLVI): Basilius, proconsul of Achaia (time: between 372 [?]-382) was nurtured on εὐνομίᾳ καὶ λόγοις, cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, pp. 51-54; Epigram on Praetorian Prefect Vivianus (time: about 460), *Anthol. Palat.* IX, 692: εἵνεκεν εὐνομίης; Epigram on Praetorian Prefect Basileios (time: fifth century), *Anthol. Palat.*, IX, 686, l. 4: Basileios changed Thessalonica into εὐνομίης... χῶρον,.

10. Epigram on a proconsul initiated into the mysteries of Eleusis (middle of the third century), *IG*, II², nr. 4218: θεσμοῖσι φίλος; Epigram from the baths of Aphrodisias on Praetorian Prefect Tatianus (end of the fourth century) by his grandson: Tatianus *Senior* saved cities θεσμοῖς... δίκης, cf. ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 47-48 and 53; Pretorian Prefect Herculius (date 410-412) was called θεσμῶν ταμίην, *IG*, III², nr. 4224, and πρόμαχον θεσμῶν, *IG*, III², nr. 4224; cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, p. 73.

11. Ἰθύδικος: Gregory of Nazianzus, Poem on Nemesios, governor of Cappadocia, line 2, *MPG*, 37, col. 1551A: βήμασι ἰθυδίκοισι; Epigram on Ampelius, proconsul of Achaia (time: 359/60), line 4: εἰθυδίκου, cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, p. 42 and ROBERT, *Hellenica*, IV, p. 5. — *Son of Justice*: Panegyric on Johannes, Pretorian Prefect of the East under Justinian (?) or Justin (?), line 30, cf. W. SCHUBART and U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, edd., *Berliner Klassikertexte*, V (1907), esp. pp. 117-126: χρυσοστεφάνοιο νοήμονος υἱέα Δίκης (even the great Wilamowitz, lacking comparative material, made a slip here; he believed that Δίκη was the given name of Johannes' actual mother). — *Eye of Justice*: Gregory of Nazianzus, *ibidem*, col. 1551A: ὄμμα Δίκης; HIMERIUS, *Or.* IV (XXXVIII), 72 ed. Colonna: Proconsul of Achaia Cervanius is called ὦ Δίκης ὄμμα καὶ Θέμιδος; Epigram on governor (of Achaia?) Kallipinos (fourth century), l. 2: Δίκης ὄμμα, δικεότατον, cf. W. VOLLGRAFF, *Antiquité Classique*, 14 (1945), pp. 5-28, esp. p. 6, corrected by ROBERT, *Hellenica*, IV, p. 138.

12. GUARDUCCI, *Inscr. Cret.*, IV, nr. 323 (governor [?] of Crete Marcellinus); Epigram on Justin II, *Anthol. Palat.*, IX, 812; GUARDUCCI, *ibidem*, nr. 313 (governor of Crete Dositheos Oikoumenios Asclepiodotos, eighties of the fourth century); Epigram on Leontius, pretorian prefect of Illyricum (date: ca. 412/13), l. 3: ἀγχίθυρος δ' ἕστηκα Δίκης, cf. GUARDUCCI, *ibidem*, nr. 325.

13. Most of the relevant texts are assembled in E. KANTOROWICZ, Σύνθρονος Δίκῃ, *American Journal of Archaeology*, 57 (1953), 65-70; reprinted the same author's posthumous *Selected Studies* (1965), pp. 1-5.

14. On πάρεδρος Δίκη, cf. the Appendix, below; on σύνθρονος Δίκῃ of an incorruptible high official, cf. *Anthol. Palat.*, IX, 445.

15. Agathias on Damochares, *Anthol. Palat.*, XVI, 43; Epigram in honor of Aidesios, *praeses* of the Islands (Julian's time), cf. ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 55-59; inscription from Naupactus, cf. KAIBEL, nr. 1071 and ROBERT, *ibidem*, p. 86; Epigram on Palmas, *Anthol. Palat.*, XVI, 35, cf. ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 14 and 148.

16. For examples, cf. the *lemma* **5** τῶι... καθαρῶι... χέρα among the parallels to our epigram quoted on pp. 35-36 below.

17. HIMERIUS, *Or.* XLII, 3-4 ed. Colonna: μετὰ Ἀριστείδην κρείττων τοῦ λήμματος (i.e. Salutius, praetorian prefect of the East, cf. PAULY-WISSOWA, *s.v.* Salutius, cols. 2072-2075 [Seeck]); Synesius, *Ep.* 62 = 673 ed. Hercher: Marcellinus, the ex-*praeses* of the Pentapolis, ὑπερεῖδε κερδῶν ἃ δοκεῖν εἶναι νόμιμα ἐποίησεν ἡ συνήθεια.

18. *Letter* 999 (= Wolf 918) to Severianus (date: 391, when Severianus was *consularis Phoenices*) = XI, 128, 8-9 ed. Foerster: τὸν χρήματα... οὐ θαυμάζοντα, τὸ δίκαιον δὲ οὔθ' ἑκόντα οὔτ' ἄκοντα διαφθείροντα; *Letter* 320 (= Wolf 323) to Maximos (date 357, when M. was *praeses* of Arabia) = X, 300, 8-10 ed. Foerster: ἀλλὰ σὺ πενέστερος ἐπὶ τῆς ἀρχῆς ἔσῃ: *Letter* 1179 (= Wolf 1314) to Clearchus (date: 364, when C. was *vicarius* of Asia) = XI, 264, 9-12 ed. Foerster: τὸ μὲν ἄμισθον πατρῷον σοι, καὶ γὰρ ἐκεῖνος μετὰ μυρίας ἀρχὰς πενίαν ὑμῖν καλήν... καταλέλοιπεν; *Letter* 1296 (= Wolf 1111) to Themistius about Julianus (date: 364, when Julianus had left the governorship of Phenicia) = XI, 362, 19-20 ed. Foerster: ἀπῆλθε πένης παρὰ τῶν πλουτίζειν ἐπισταμένων Φοινίκων.

19. *Letter* 471 (= Wolf) to Hierocles (date 355/6, when H. seems to have been *consularis* of Coele Syria) = X, p. 451, 21-452, 1 ed. Foerster; cf. PETIT, *Libanius*, p. 361, n. 6, who reads too much into this passage.

20. *Letter* 143 (= Wolf 143) = X, 140, 10-11 ed. Foerster.

by Justice and by the Muses [21]; he is their servant, their prophet, or simply their friend [22]; he crowns them, or spreads their radiance about [23].

The praise of the governor's commerce with the Muses may have reflected the ideals of his well-to-do subjects imbued with literary culture as much as it did reflect the actual merits of an individual holder of that office. Moreover, by the end of the fourth century, the use of this motif may have been an indirect disapproval of the recruitment policy pursued by Emperors Valens and Theodosius. Under this policy, candidates for gubernatorial posts with legal or stenographic training were preferred to those with literary background. In the East, the policy had an additional effect of favoring Latin [24]. Fortunately for the *curiales* of Greek culture, it was shortlived and did not basically change the composition of the high administrative class: about the year 390, as much as seventy percent of praetorian prefects, provincial governors and *vicarii* were products of rhetorical schools [25].

All three topics recurrent in governors' epigrams — justice, incorruptibility, Muses — do appear in Oikoumenios' inscription as well; in addition, this inscription introduces a motif new to « gubernatorial » epigrams, but not without parallels in fourth century literary texts: the praise of the governor's familiarity with both Latin and Greek letters — in simple terms, of his bilingualism.

For the subjects of the Eastern part of the Empire, the official language of higher administration presented a difficulty. This language was Latin; it was the language of the imperial chancery and of the courts: laws were in Latin, and the Magistrates had to pronounce their verdicts in Latin [26]. Yet the subjects, even those who were cultivated and active in the affairs of their cities, often did not know that language.

Libanius needed a translator to learn the contents of an imperial letter sent to the praetorian prefect and put at his disposal [27]. In the olden days — he once said, speaking of the thirties of the fourth century — a prominent member of the Antiochene *curia* dealt with the governors through interpreters. Libanius also said that in spite of this, that prominent *curialis* was able to do good for the city, but this is beside the point [28]. For us, it is important to know that in the « olden days » many governors knew no Greek, and had to use interpreters in their dealings with local notables. In the eighties of the fourth century, the story was the same: Libanius inveighed against Festus, a *consularis Syriae*, for not knowing Greek and talking to people through trusted interpreters; he even thought that this deficiency should have motivated Festus to resign the governorship of Syria [29]. The ignorance of the local tongue, as Apollonius of Tyana was quick to perceive as early as the year 61 A.D., led to the bamboozling of officials and to abuses of Justice. Apollonius considered the problem to be serious enough to devote to it the closing part of his speech on Kingship to Emperor Vespasian, and to expose there the plight of a Proconsul of Achaia « who knew as little of the Hellenes and their tongue as they understood of his » [30]. To remedy this state of affairs, Apollonius' biographer Philostratus (early third century) suggested that Greek — speaking governors should rule over « the Hellenes », and Latin speaking ones, over populations of that tongue [31]. This was a utopian proposal, and in fact by the late fourth century two forces were at work in the East

21. Epigram on Vettius Agorius Praetextatus, proconsul of Achaia in 361/2-364 (cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, p. 46): τὸν πάσαις Μούσαισι... τραφέντα : cf. also Appendix, below, for governor Basileios.

22. Libanius, *Letter* 1261 (= Wolf 1048) to Scylacius about Julianus (date: 364, when Julianus was *comes Orientis*) = XI, 339, 14-15 ed. Foerster: Μούσας δὲ θεραπεύων ; HIMERIUS, *Or.* IV (XXXVIII), 72 ed. Colonna: ὦ Μουσῶν καὶ Ἑρμοῦ προφῆτα (i.e. proconsul of Achaia Cervonius); Libanius, *Letter* 1496 (= Wolf 1524) to the Armenian Leontius (date: 365, when L. was *consularis* of Galatia) = XI, 523, 16-17 ed. Foerster: ὅθεν σοι καὶ αἱ θεαὶ (i.e. the Muses) φίλαι καὶ πολλὴ παρ' ἐκείνων εἰς τὴν ἀρχὴν ἡ χάρις ; Epigram in honor of a proconsul of Achaia, l. 1: ἄνδρα φίλον Μούσαις , cf. *IG*, VII, nr. 1855 and ROBERT, *Hellenica*, IV, p. 30, n. 1.

23. Christodoros' epigram on Praetorian Prefect of Illyricum John (ca. 500), *Anthol. Palat.*, VII, 697, l. 10: Μούσας ἐστεφάνωσε ; same author on the same John, *Anthol. Palat.*, VII, 698, l. 3: ὁ γλυκύ μοι Μουσέων πετάσας φάος.

24. Cf. PETIT, *Libanius*, pp. 363-366.

25. PETIT, *Libanius*, pp. 369-370 and Appendix IV: For the prestige which literary culture enjoyed among the upper ranks of fourth century imperial bureaucracy, cf. R. MCMULLEN, « Roman Bureaucratese », *Traditio*, 18 (1962), 364-378, esp. pp. 367-369, and notes 16-17. This article deserves the rank of a classic.

26. For general orientation, consult the old L. HAHN, « Zum Sprachenkampf im römischen Reich bis auf die Zeit Justinians », *Philologus*, Supplementband, X (1907), 677-715; *Idem*, « Der Kampf zweier Weltsprachen », *Blätter für das bayerische Gymnasial-Schulwesen*, 44 (1908), 193-198, esp. p. 196; *Idem*, « Zum Gebrauch der lateinischen Sprache in Konstantinopel », *Festgabe für Martin von Schanz* (1912), pp. 173-183; Ullrich, review of L. HAHN'S « Zum Sprachenkampf im römischen Reich... », in *Blätter für das bayerische Gymnasial-Schulwesen*, 44 (1908), 263-264; L. LAFOSCADE, « Influence du latin sur le grec », in J. PSICHARI, *Études de philologie néo-grecque...* (1892), pp. 83-158, esp. pp. 97, 122 and n. 3, 123 and n. 4, 124 and n. 1.

27. *Letter* 434 (= Wolf 1241) to Themistius (date: 355, after T. had been made member of the Senate of Constantinople by Constantius) = X, 424, 16-20 ed. Foerster: ἔδωκε γάρ (i.e. Strategius, the praetorian prefect)... ἃ περὶ σοῦ πρὸς τὴν βουλὴν ... ἔγραψε βασιλεύς, ἃ δὴ δι' ἑρμηνέως ὅ, τι εἴη μαθόντες ὑπερχαίρομεν,

28. *Or.* XLIX, 29 = III, 466 ed. Foerster. Phasganius, the *curialis* in question, was Syriarch in 336.

29. *Or.* I, 156 = I, 157, 3-6 ed. Foerster and pp. 88-89 ed. Norman: ὁ μὲν οὖν φωνῆς Ἑλλάδος ἄπειρος ἦν, ὁ Φῆστος, παραπαίων ἄνθρωπος, ἀλλ' ὅμως αὐτὸν οὐδὲ τοῦτο ἔπεισε διώσασθαι τὴν ἀρχήν.

30. PHILOSTRATUS, *Vita Apollonii*, V, 36; cf. E. GROAG, *Die römischen Reichsbeamten von Achaia bis auf Diokletian* (1939), col. 38.

31. *Vita Apollonii, ibidem*.

to bring the ruled and the rulers into a closer linguistic contact.

On the one hand, people in the East responded to governmental incentives by learning Latin: Latin was a vehicle of social advancement and could help one to an exalted position at the court in Constantinople; about the year 377 even Antioch, the stronghold of Hellenism, was a city to which a rich youth could go to learn not only Greek but also Latin letters[32]. Libanius' dismay over this trend was exaggerated — he saw in it a threat to his status, even his livelihood — but Libanius was not merely crying wolf[33].

On the other hand, by the end of the fourth century, the central administration relented in its insistence on Latin as official language in judiciary proceedings. Verdicts in Greek are known from Julian's time; from 397 on, they would be given in Latin *or* Greek by the *iudices*, a term which included provincial governors[34]. Greek was ultimately victorious, as we all know, but it is worth pondering that as late as the time of Justinian, the bureaucratic pedant John Lydus could claim that until about his own time Latin had been the official language of the provincial administration in the Eastern part of the Empire[35].

No matter which forces made a governor bilingual, the literary texts — most of them those of the late fourth century — made note of this distinction. Whether their author was Plutarch, Libanius, Himerius, Ammianus Marcellinus or Agathias; whether the governor was Lucullus, the *comites Orientis* Julian and Rufinus, the proconculs of Achaia Hermogenes, Musonianus and perhaps Ampelius, or the proconsul of Asia Montius[36], the point which these texts made remains the same: the knowledge of both Greek and Latin, especially that of the latter, for non-native speakers of that tongue, is a sign of distinction for the governor and, may we add, a boon to his subjects. Oikoumenios' inscription makes the same point once again. It is mere chance that it should be the only one that I know of to make it on stone.

II

In order to show how well the epigram in honor of Oikoumenios fits into the genre to which it belongs, I shall quote a selection of lexical and conceptual parallels to its four main motifs. In the great majority of cases, the texts alleged will refer to governors.

1 νόμων πλήθοντα] Cf. Libanius, *Letter* 668 (= Wolf 582), to Clearchus (date: 361) = X, pp. 609, 21-610, 1 ed. Foerster: Ἰουλιανὸς οὑτοσί (a Syrian about to become *consularis Phoenices*, cf. nr. VII in Seeck, *Libanius*, p. 191)... πλήρης νόμων; *Idem, Letter* 1280 (= Wolf 1154), to Priscianus (date: 364, when Priscianus was *praeses* of Cilicia, cf. nr. I in Seeck, *Libanius*, p. 244) = XI, 353, 11 ed. Foerster: νῦν (i.e. now that Priscianus is in office) τῶν νόμων ἐστίν, οὐκ αὐτῶν (i.e. of the perpetrators of injustice) τὸ κρατεῖν; Gregory of Nazianzus, Poem on Nemesius, governor of Cappadocia in 384 (*MPG*, 37, col. 1551A), line 3: νόμοις μέγα κάρτος ὀπάζων; Libanius, *Letter* 871 (= Wolf 790), to Tatianus (date: 388) = XI, 27, 17-19 ed. Foerster: νῦν Αἰγύπτῳ ... δεδώκατε ἄνδρα (i.e. Alexander, *praefectus Augustalis Aegypti*, cf. nr. IV in Seeck, *Libanius*, p. 54) ᾗ χρὴ πόλεσι βοηθεῖν .. ἐπιστάμενον, φύσεως δούσης καὶ ... λόγων καὶ νόμων; *Idem, Letter* 1274 (= Wolf 1050) to Maximos (date: 364, when M. was prefect of Egypt, cf. nr. VI in Seeck, *Libanius*, p. 207) = XI, 349, 7 and 12-13 ed. Foerster: Αἴγυπτος ἔχει εὐνομίαν (with Maximos' arrival), ἀνοίγοντος σοι τοῦ νόμου τὴν ὄψιν; cf. Epigram B from Megara honoring Plutarchos, proconsul of Achaia in the time of Emperor Constantius, l. 2: εὐνομίης εὖχος; (Robert, *Hellenica*, IV, p. 94 and n. 7; p. 102 and E. Groag, *Die Reichsbeamten*, p. 60, nr. III, cf. p. 62); cf. Epigram from Thespiae in honor of Vettius Agorius Praetextatus, proconsul of Achaia 361/2-364, l. 4: πάσαις ἀρεταῖς πληθόμενον κραδίην (E. Groag, *Die Reichsbeamten*, p. 46, nr. 4).

1 Μοῦσαν] Cf. Libanius, *Letter* 337 (= Wolf 340) to Maximos (date: 357/8, when M., a former rhetor, was *praeses Arabiae*, cf. nr. IV in Seeck, *Libanius*, p. 207) = X, 318, 6-7 ed. Foerster: πρῶτον μὲν ταῖς Μούσαις διδοὺς τὴν χάριν.

32. Cf. John CHRYSOSTOM, *Adversus oppugnatores vitae monasticae*, III, 5 = *MPG*, 47, col. 357: πάλιν ἕτερος ... τὴν Ἰταλῶν γλῶσσαν ἐκπαιδευθείς, ἐν τοῖς βασιλείοις ἐστὶ λαμπρός; *ibidem*, III, 12 = *ibidem*, col. 368: νέος τις ... πλούσιος ὤν, ἐπεδήμησέ ποτε πόλει τῇ ἡμετέρᾳ (i.e. Antioch) κατὰ λόγων παίδευσιν ἑκατέραν, τήν τε Ἰταλῶν τήν τε Ἑλλήνων. The *Adversus oppugnatores* dates from 376/377, cf. Ivo Auf der MAUER, *Mönchtum und Glaubensbekündigung in den Schriften des Hl. Johannes Chrysostomos* (1959), p. 18. — A chair of Latin was created in Antioch in 356: PETIT, *Libanius*, p. 365.

33. *Or.* I, 255 = I, 193, 6-8 ed. Foerster and pp. 130-133 ed. Norman (if « in Latin » means « through teachers... of Latin », as Norman translates). A Latin rhetor, established in Antioch in 388 by Governor Deinias, did cause defections in the ranks of Libanius' pupils, cf. A.F. NORMAN, *Libanius Autobiography...* (1965), p. 223, with sources; *Or.* II, 44 = I, 253, 4-5 ed. Foerster: profit comes from Latin and study of Law; *Letter* 955 (= Wolf 874) to Panegyrius (time: 390) = XI, 92, 12-13 ed. Foerster: in Libanius' time the « other » tongue (i.e. Latin) is blossoming.

34. *Cod. Iustinianus*, VII, 45, 12: *Iudices tam Latina quam Graeca lingua sententias proferre possunt.*

35. *De magistratibus*, III, 68 = 158, 26-28 ed. Wünsch: νόμος ἀρχαῖος ἦν πάντα ... πραττόμενα παρὰ τοῖς ἐπάρχοις, τάχα δὲ καὶ ταῖς ἄλλαις τῶν ἀρχῶν, τοῖς Ἰταλῶν ἐκφωνῆσθαι ῥήμασιν.

36. Lucullus: Plutarch, *Lucullus*, l. 4 (ἑκατέραν γλῶτταν); Sidonius Apollinaris (*Carm.*, IX, 304 = *Mon. Germ. Hist.* VIII, p. 225) mentions an Ampelius among the outstanding letter writers of the past. But is this Ampelius, famous for his Latin prose, the same as the proconsul of Achaia, born in Antioch and a friend of Libanius? Cf. the doubts in GROAG, *Die Reichsbeamten*, p. 43 and n. 7. For all the other governors, cf. the *lemma* **1-2** Ἰταλιώτιδα — μέλιτι among the parallels to our epigram quoted on p. 34 below. — Libanius, *Or.* I, 255, implies that Governor Deinias understood both Latin and Greek. Cf. note 33 *supra*.

1-2 Ἰταλιώτιδα — μέλιτι] Cf. Himerius, *Or.* XIV (= XLVIII, 312-315 ed. Colonna); Hermogenes, a man from the Pontus, proconsul of Achaia in 353-358 (Groag, *Die Reichsbeamten*, pp. 36-38) was bilingual : τὴν πολιτικὴν ἀρετὴν ἐκράτυνε, τῷ λόγῳ Ἕλληνα τε καὶ Ἰταλιώτην ὥσπερ τινὰς οἶμαι δορυφόρους πρὸς τὴν τοιαύτην ἕξιν (i.e. administration) ὑπηρέτας κτησάμενος ; cf. Libanius, *Letter* 668 (for details, cf. *lemma* νόμων πλήθοντα, l. 1 above) : Ἰουλιανὸς οὑτοσί· πρῶτος μὲν ἐν Ἑλλάδι φωνῇ, πρῶτος δὲ ἐν τῇ τῶν κρατούντων (i.e. in Latin) ; cf. *Idem, Letter* 1296 (= Wolf 1111), to Themistius (date : 364), = XI, 362, 17-18, ed. Foerster : Ἰουλιανός (by 364, Julian was *comes Orientis*, cf. nr. VII in Seeck, *Libanius*, p. 191), εἰδὼς μὲν τὰ ἡμέτερα (i.e. Greek), προσειληφὼς δὲ καὶ τὰ Ἰταλῶν ; cf. Libanius, *Summaries of Demosthenes' Speeches*, composed for Proconsul of Asia Montius (d. 353/54) = VIII, 600, 2-9 ed. Foerster : Μόντιε ... πρωτεύεις μὲν ἐν τῇ Ῥωμαίων φωνῇ ... ἀμελεῖς δὲ οὐδὲ τῆς Ἑλληνικῆς ; cf. *Idem, Letter* 1493 (= Wolf 1522) to Rufinus (date : 365, when R., a native of Rome, was *comes Orientis*, cf. nr. V in Seeck, *Libanius*, p. 254) = XI, 520, 12-14 ed. Foerster : δεικνὺς μὲν θησαυρόν ... σοφῶν ἀνδρῶν, τῶν μὲν τῆς ὑμετέρας (i.e. Latin), τῶν δὲ Ἑλλάδος φωνῆς ; cf. Ammianus Marcellinus, XV, 13, 1 : *Musonianus* (i.e. Flavius Strategius Musonianus, praetorian prefect of the Orient in 354, cf. nr. I in Seeck, *Libanius*, p. 282 ; Groag, *Die Reichsbeamten*, pp. 35-36 ; Petit, *Libanius*, p. 369) *Orientem... regebat... facundia sermonis utriusque clarus* ; cf. Epigram from Rome (now in Naples) in honor of the poet Claudian, time of Arcadius and Honorius (= *IG* XIV, nr. 1074) : εἰν ἑνὶ Βιργιλίοιο νόον καὶ μοῦσαν Ὁμήρου Κλαυδιανὸν Ῥώμη καὶ βασιλῆς ἔθεσαν ; cf. Agathias, *Hist.* V, 21, p. 324, 14-19 Bonn : Γερμανός (an Illyrian of Latin tongue (?), born in Iustiniana Prima ; in 558, general of an army sent to Cherson in the Crimea) ἤχθη πρὸς αὐτοῦ (i.e. Justinian) εἰς πόλιν τὴν βασιλίδα ... καὶ ... τῆς τῶν Λατίνων μετέσχε παιδείας.

2 Ἀτθίδος] Cf. Dedicatory epigram from Athens by Archon Phaidros, late fourth — early fifth century, l. 2 : Φαῖδρος ... βιοδώτορος Ἀτθίδος ἀρχός ; (cf., e.g., E. Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer* [1885], nr. 451 ; further bibliography in P. Graindor, *Album d'inscriptions attiques d'époque impériale* [1924], *ad* nr. 111) ; cf. Musaeus, *Hero and Leander* (second half of the fifth century), l. 322 : Ἀτθίδος οὐ Βορέην ἀμνήμονα κάλλιπε νύμφης ; cf. *Anthol. Pal.* VII, 573 (sixth century) : Χειρεδίου (a rhetor) τόδε σῆμα, τὸν ἔτρεφεν Ἀτθὶς ἄρουρα (reference is either to the place of Cheiredios' origin or to his « Attic » literary studies).

3 ἀοίδιμον ἡγεμονῆα] Cf. Epigram from Bosrā in honor of Sabinianus, *praeses* of Arabia, a Christian, l. 1-2 : στῆσε Σαβινιανὸν τὸν ἀοίδιμον ἡγεμονῆα ... πόλις ἡ σφετέρη (E. Littman, D. Magie, D. R. Stuart, *Syria, Publ. of Princeton University... Expedition to Syria...* III, 1, A [1921], nr. 559 ; the commentary wrongly denies the title of Governor of Arabia to Sabinianus) ; cf. Epigram A from Megara in honor of Plutarchos, proconsul of Achaia (for details, cf. *lemma* νόμων πλήθοντα l. **1** above), l. 2 : Πλούταρχον, ... ἀοίδιμον εὐνομίῃσιν ; cf. Epigram A from Samos in honor of Aidesios, *praeses* of the Islands in time of Emperor Julian, l. 1-2 [Ἥρη ...] τεὸν νόον εὐμενέουσα αἰὲν ἐφ' ἡγεμονῆι (i.e. Aidesios) φέροις (Robert, *Hellenica*, IV, pp. 55-59) ; cf. Epigram B from Samos in honor of Plutarchos, *praeses* of the Islands, l. 4-6 : λάχεν γέρας ἐκ βασιλῆος νήσων ... ἡγῖσθαι (Robert, *ibidem*) ; cf. Epigram from Samos, in honor of Volumnius (?), a governor of the fourth or fifth century : [Βολού]μνιον ἡγεμονῆα ... μέλπε πορυνόμενος (Kaibel, nr. 1073 ; Robert, *Hellenica*, IV, p. 66) ; cf. Epigram from Aphrodisias, in honor of Helladius, *praeses* of Caria, fourth century, l. 3-5 : τοῦ[τον] μέγαν ἡγε[μονῆα] Ἑλλάδιον [Κ]ᾶρες στῆ[σαν...] (*MAMA*, VIII, nr. 531 and Robert, *Hellenica*, XIII, p. 157).

The remaining examples either do not surely refer to provincial governors (or their superiors) or are earlier in time : cf. Epigram from Ephesos in honor of an architect (a governor ?) Skaurianos, late third century, l. 3-5 : τῇιδ' ... πανέξοχον ἡγεμονῆα Σκαυριανόν ... στῆσαν (J. Keil, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes...* 30 [1937], Beiblatt, p. 204 = nr. 10 and Robert, *Hellenica*, IV, pp. 73-74) ; cf. Epigram in honor of Dexter, governor of Cilicia, time of Antoninus Pius, l. 5 : κλῦθι [i.e. Godess Perasia] καὶ ἡγεμονῆα τεὸν σῶον φύλασσε (L. Robert in A. Dupont - Sommer — L. Robert, *La déesse de Hiérapolis - Castabala (Cilicie)* [1964], p. 51) ; cf. Epitaph from Mistra (by a daughter Χαιρέσιον ?) for a man of Sparta, dated either to the fourth (Kaibel, nr. 917), or to the second-third century A. D. (J. Geffcken, *Griechische Epigramme* [1916], nr. 355 ; cf. also E. Loewy, *Inschriften Griechischer Bildhauer* [1885], nr. 348), l. 1 : τὸν κλυτὸν ἡγεμονῆα Χαιρέσιον ἄνθετο κοῦρα ; cf. Epitaph from Rome for the legate (?) Rusticus, l. 3 : Ῥούστικον ἡγεμονῆα (*IG*, XIV, nr. 1437, cf. *ibid.*, p. 733).

4 στῆσε ... βουλή] Cf. Epigram from Tralleis (Aydın) in honor of Proconsul of Asia Montius, d. 353/4, l. 7-8 : Τραλλιανῶν ἐπὶ ἔργῳ στῆσε σε βουλή ... Μόντιον (M. Pappaconstantinou, « Inscription inédite, relative à l'aqueduc de Tralles », *Revue des Études Anciennes*, 11 [1909], 296-300 ; cf. Robert, *Hellenica*, IV, pp. 112-113 ; for details on M., cf. *lemma* Ἰταλιώτιδα — μέλιτι l. **1-2** above) ; cf. prose inscription A from Olous in honor of Oikoumenios Dositheos Asklepiodotos, governor of Crete, time ca. 382-384, l. 1-4 : Οἰκουμένιον ... ἡ Ὀλουντίων βουλή < the verb is omitted, as is often the case in such dedicatory inscriptions, cf. A. Wilhelm, « Zu Inschriften aus Kleinasien », *Anatolian Studies... Ramsay* (1923), pp. 432-735 > (Guarducci, *Inscr. Cret.* I, p. 256) ; cf. Epigram from Ephesus in honor of Proconsul of Asia Messalinus, time : soon after Emperor Julian, l. 1-4 : Μεσσαλῖνον ... ἡ βουλὴ στῆσεν τῆς μεγάλης Ἐφέσου (F. Miltner, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes...* 44 [1960], coll. 276-280 and L. Robert, *Bulletin épigraphique* of 1961 [in *REG*], nr. 536) ; cf. Epigram from Gortyna in honor of Governor of Crete Marcellinus, eighties of the fourth century, l. 5-6 : τοὔνεκα βουλὴ καὶ Πύρρου στῆσεν ἐφημοσύνῃ (Guarducci, *Inscr. Cret.*, IV, nr. 323, who defends a date considerably earlier than 379-382 and considers Marcellinus to have been a questor of the governor ; *contra*, Robert, *Hellenica*, IV, pp. 89-94, who proposed for Marcellinus the date and the title adopted here) ; cf. Epigram from Aphrodisias in honor of a Menander, citizen of that city, perhaps governor, *vicarius* or praetorian prefect, second half of the fourth century, l. 1-2 : ἡ βουλὴ ... Μένανδρον πολλῶν ἀνθ'

ἀγαθῶν στῆσεν (Robert, *Hellenica,* IV, pp. 133-135) ; cf. Epigram from Sardis in honor of Governor (*vicarius* of Asia ?) Acholius, date : fourth century (?), l. 2-4 : 'Αχόλιος, ὧι βουλὴ ... εἰκόνα στήσαμεν (Robert, *Hellenica,* IV, pp. 35-36 and 47) ; cf. Epigram from Athens in honor of one Pomponianus, date : probably first half of the third century, l. 1 : βουλῆς με 'Αρείας ψῆφος ἔστησ' (Kaibel, nr. 893 and *IG,* III, 1, nr. 824 ; for the date, cf. l. 4 ἐπὶ ... Αὐρ. Πολλίωνος : the *nomen* Aurelius points to the period 212-250 A.D., cf. L. Robert, *Nouvelles inscriptions de Sardes* [1964], p. 40) ; cf. Epigram from Gortyna in honor of Pyrrhus the Younger, governor (?) of Crete, in the late fourth century, l. 1-3 : Πύρρον ... στῆσε πόλις βουλή τε (Guarducci, *Inscr. Cret.,* IV., nr. 324 and Robert, *Hellenica,* IV, p. 91).

I add a choice of examples, where governors' statues were set up by a city, a community, or by an individual : cf. prose inscription from Sparta in honor of proconsul of Achaia Optatianus, date : 330-334 : ἡ πόλις ... 'Οπτατιανὸν ἔστησεν (Groag, *Die Reichsbeamten,* p. 25) ; cf. Epigram from Boṣrā in honor of Sabinianus (for details, cf. *lemma* νόμων πλήθοντα l. 3 above), l. 1-2 : στῆσε Σαβινιανὸν ... πόλις ; cf. Epigram from Ephesus in honor of Governor Stephanos, date : late fourth century, l. 1-2 : εἰθυδίκῃ Στεφάνῳ ... εἰκόνα λαϊνέην στήσατο πᾶσα πόλις (F. Miltner, *Jahreshefte des Österreichischen Archäol. Institutes...* 44 [1959], Beilbatt, col. 279-281 and L. Robert, *Bulletin épigraphique* of 1961 [in *REG*], nr. 536) ; cf. Epigram A from Megara in honor of Plutarchos, proconsul of Achaia (for details, cf. *lemma* νόμων πλήθοντα, l. 1 above), l. 3-4 : Πλούταρχον ... Μεγαρῆες ... εἰκόνι λαϊνέῃ στῆσαν ; cf. Epigram from Megara in honor of Proconsul of Achaia Phosphorius, date : 379-382 (?), l. 1-2 : Φωσφορίου Μεγαρῆες εἰκόνα λαϊνέην στῆσαν (Kaibel, nr. 914 ; Robert, *Hellenica,* IV, p. 23 ; Groag, *Die Reichsbeamten,* p. 54) ; cf. Epigram from Thespiae in honor of Vettius Agorius Praetextatus (for details, cf. *lemma* νόμων πλήθοντα, l. 1 above), l. 5-7 : Δαναοὶ στήσαντο ... 'Αγόριον ... στῆσε δ' ... Περικλῆς ; cf. Epigram from Aphrodisias in honor of Helladius, *praeses* of Caria (for details, cf. *lemma* ἀοίδιμον ἡγεμονῆα, l. 3 above), l. 4-5 : 'Ελλάδιον [Κ]ᾶρες στῆ[σαν...] ; cf. Epigram in honor of Praetorian Prefect Herculius, beginning of the fifth century, l. 1-4 : 'Ερκούλιο [ν...] 'Απρωνιανός σε ... στῆσε (Kaibel, nr. 912 ; Robert, *Hellenica,* IV, p. 41 and n. 5) ; cf. Epigram from Argos in honor of Proconsul of Achaia Phosphorios, l. 1-2 : εἰκόνα Φωσφορίου ... 'Αρχέλεως στῆσε (Groag, *Die Reichsbeamten,* p. 54) ; cf. Epigram from Athens in honor of Praetorian Prefect Petronius Probus, by order of Proconsul of Achaia Anatolius, time : after 375, l. 1-2 : Πρόβον τὸν ὕπαρχον ... 'Αντόλιος [στῆ]σεν 'Ελλάδος ἀνθύπατος ; (Groag, *Die Reichsbeamten,* p. 57) ; cf. Epigram from Argos in honor of Proconsul of Achaia Proklianos, fourth century, l. 2-4 : ἀνθύπατον Λευκάδιος Προκλιανὸν ... στῆσεν ἀμειβόμενος (P. Charneux, « Inscriptions d'Argos », *BCH,* 80 [1956], 616-618, who considers Proklianos to be unknown ; is he not, however, identical with that proconsul « Plokianos » in honor of whom, according to Photius, Himerius pronounced a speech [ ]εἰς Πλοκιανὸν τὸν ἀνθύπατον, *Or.* XLIX, p. 213 ed. Colonna] ?).

5 τῶι ... καθαρῶι ... χέρα]Cf. Epigram from Nicopolis ad Istrum (Stari Nikjup, Bulgaria) in honor of Governor Basilianus Macedonius, of uncertain date, l. 5 : [ὃς κ]αθαρες χερσὶν καθαρὸν δωμήσατο τοῦτο (perhaps a part of the *praetorium*), since the lust for gain, personified as Κερδοσύνη, had not worsted him (Robert, *Hellenica,* IV, pp. 141-146 and G. Mihailov, *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae,* II [1958], nr. 656) ; cf. Gregory of Nazianzus, *Letter* 140 to Olympios, *praeses* of the Second Cappadocia in 382/83 : ἡ τῆς χειρὸς καθαρότης, ᾗ πάντα εὐθύνεται (*MPG,* 37, col. 237B) ; cf. Justinian, *Novella* 8, prooem., 1 (April 15, 535) : εἰ τοὺς ἡγουμένους τῶν ἐθνῶν ... [i.e. provincial governors], καθαραῖς παρασκευάσαιμεν χρῆσθαι ταῖς χερσὶν ... cf. *ibidem,* cap. 8, 1 : καθαρὰς γὰρ ἀπαιτοῦμεν εἶναι ταῖς ἐπιχωρίοις ἀρχαῖς τὰς χεῖρας, cf. Epitaph (from Corinth) of Praetorian Prefect of Illyricum Orientale Andrew, l. 3 : οὐχ ὁσίων κτεάνων καθαρὰς ἐφυλάξατο χεῖρας (*Anthol. Palat.* VII, 672) ; cf. Epigram from Thessalonica in honor of the Governor Attinas, l. 1-2 : Attinas' statue was set up by the Macedonians in recognition of the governor's incorruptibility : χειρὸς ἀγνοτάτης (Robert, *Hellenica,* IV, p. 40) ; cf. Libanius' *Letter* 149 (= Wolf 149) to Priscianus (date : 359/60, when P. was *praeses Euphratensis,* cf. nr. I in Seeck, *Libanius,* p. 244) = X, 144, 12-13 ed. Foerster : σοὶ μὲν γὰρ κεναῖς, τούτῳ δὲ [i.e. Mikkalos, a protégé of Libanius] μεσταῖς ἐπανελθεῖν προσήκει χερσίν : cf. Gregory of Nazianzus, *Letter* 154 to Olympios : πολλοὶ γὰρ ὑψιθρόνων ἐμοὶ κάτω [i.e. many governors are low in my estimation], ὅσους ἡ χεὶρ [i.e. the taking of brides] ποιεῖ ταπεινούς (*MPG,* 37, col. 260 C) ; cf. Epigram on a Bath in Smyrna, restored by one Theodorias (?) a πατὴ τῆς πόλεως and a Christian, l. 7-8 : ἐών ... κτεάνων ταμίης ... κέρδεσιν ἐκ αὐτῶν οὐκ ἐμίηνε χέρας (*Anthol. Palat.* IX, 615 and Robert, *Hellenica,* IV, pp. 131-132) ; cf. Epigram on a Sundial, reclaimed by the City Prefect Julian during the reign of Justin II, l. 5-6 : ὅντινα [i.e. the Sundial]... εὗρεν 'Ιουλιανὸς χερσὶν ἀδωροδόκοις (*Anthol. Palat.* IX, 779) ; cf. Himerius, *Or.* XXXI, 32. ed. Colonna, Speech on Proconsul of Achaia Ampelius, time 359/360) : ἀδίκων δώρων ἐξέκλινας ψαῦσιν ; *Idem, Or.* XXXII, 53-54, ed. Colonna, Speech in honor of Pretorian Prefect of Illyricum Anatolius [d. 360]) : ἀρετῶν θίασος ... χεῖρες ἄδωροι ; cf. Epigram from Salamis in Cyprus in honor of Valerius, a governor (?) of the fourth century, l. 1-2 : ἡ ψηφίς ... Οὐαλέριον δεῖξε κτίστορα τὸν καθαρόν (V. Karageorghis, *BCH,* 83 [1959], 352 and L. Robert, *Bulletin épigraphique* of 1960 [in *REG*], nr. 428) ; cf. Epigram from Ephesus in honor of Governor Stephanos (for details, cf. *lemma* στῆσε ... βουλή, l. 4 above), l. 1 : [κ]αθαρῆς μετὰ μόχθον ἀ[π]ήνης [i.e. after the honestly held term of office] ; cf. Epigram A from Megara in honor of Plutarchos, proconsul of Achaia (for details, cf. *lemma* νόμων πλήθοντα, l. 1 above), l. 2 : ἀοίδιμον εὐνομίῃσιν ; καθαρῇσιν cf. Epigram from Sardes in honor of Governor Acholius, fourth century (?), l. 1-2 : 'Ασίης θῶκον ὑπάρχων (*gen. plur.*) πυργώσας καθαροῖς δόγμασιν 'Αχόλιος (Robert, *Hellenica,* IV, pp. 35-36 and 47) ; cf. Epitaph, by Christodoros, of Praetorian Prefect of Illyricum John, time : ca. 500 A.D., l. 9-10 : δικάζων Μούσας καὶ καθαρὴν ἐστεφάνωσε Δίκην (*Anthol. Palat.* VII, 697) ; cf. Epigram in honor of Justin II as legislator, l. 1 : 'Ιουστῖνον, καθαρὸν φρουρήτορα θεσμῶν (*Anthol. Palat.* IX, 812) ; cf. Epigram from Thessalonica in honor of Pretorian Prefect Basilius,

fifth century (?), l. 2 : σέλας ἀκτεάνοιο δίκης Βασίλειον ὕπαρχον (*Anthol. Palat.* IX, 686 and F. Dölger, *Byzantinische Zeitschrift,* 40 [1940], 183) ; cf. Epigram in honor of a Titianus (date : sixth century) who refused a gubernatorial post, l. 5-6 : ἀρχομένων γὰρ πλοῦτον ὅτι στυγέεις, σύνθρονος οἶδε Δίκη (*Anthol. Palat.* IX, 445).

6 γέρας] Cf. Epigram B from Samos in honor of Plutarchos, *praeses* of the Islands (for details, cf. *lemma* νόμων πλήθοντα, l. 1 above), l. 4-6 : λάχον γέρας ἐκ βασιλῆος ; cf. Epigram from Gortyna in honor of Pyrrhus the Younger (for details, cf. *lemma* στῆσε ... βουλή, l. 4 above), l. 1-2 : Πύρρον ... γέρας εὐνομίης.



FIG. 2. — Aphrodisias (Geyre), Statue of Oikoumenios, *Praeses* of Caria.

III

Oikoumenios, a *praeses,* had the city council of Aphrodisias erect a statue to himself (cf. Fig. 2). Aphrodisias was the capital of Caria, a praesidial province. It follows that Oikoumenios was *praeses* of Caria. He thus joins the short list of governors known to have ruled that province in the fourth and fifth centuries : Lucius Castrius Constans [37], Palmas [38], Flavius Quintus Eros Monaxius [39], Flavius Constantius [40], Iohannes Helladius [41], Flavius Pelagius Iohannes [42], Antonius Priscus [43], and perhaps Titianus the Younger [44].

In stance, dimensions, the attribute held hand and in elements of dress, down to the minute details of drapery, the newly discovered statue of Oikoumenios is identical with that of the so-called Elder Magistrate of Aphrodisias (compare Figs. 2 and 3). Consequently, the Elder Magistrate may be no municipal magistrate at all, but a governor of Caria.

The statue of the Elder — that is the bearded — man from Aphrodisias was first published in 1906. In the excavation report of the 1905 campaign, Gustave Mendel simply labeled the find as a *statue d'homme drapé* [45]. It was not until 1914 that this draped man, like his « Younger » counterpart, became in Mendel's view *sans doute* a municipal magistrate [46], a title which, with or without the qualifying words « municipal », « civil », « curial », he has held ever since [47].

37. Cf. L. and J. ROBERT, *La Carie. Histoire et géographie historique...,* II (1954), nr. 122, pp. 199-200 (time : 292-305 ; he ruled Phrygocaria).

38. *Anthol. Palat.,* XVI, 35 and ROBERT, *Hellenica,* IV, p. 148.

39. *MAMA,* VIII, nr. 426 ; cf. ROBERT, *Hellenica,* XIII, pp. 158-164.

40. *MAMA,* VIII, nr. 472.

41. *MAMA,* VIII, nrs. 531 and 429 ; cf. ROBERT, *Hellenica,* XIII, pp. 157-158.

42. Cf. J.M.R. CORMACK, « Inscriptions from Aphrodisias », *The Annual of the British School at Athens,* 59 (1964), nr. 22, p. 23.

43. Cf. H. GRÉGOIRE, « Miettes d'histoire byzantine », *Anatolian Studies presented to Sir W. M. Ramsay* (1923), p. 153 and ROBERT, *Hellenica,* IV, p. 49, n. 7 (time : 388-392).

44. Cf. ROBERT, *Hellenica,* IV, pp. 47-48 and 53.

45. « Seconde note sur les fouilles exécutées à Aphrodisias... », *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus* (1906), 158-184, esp. p. 173.

46. A. MENDEL, *Catalogue des sculptures...,* II (1914), p. 203.

47. O. WULFF, *Die altchristliche Kunst...,* I (1913), p. 153 and capiton to fig. 147 (« Younger » magistrate) ; G. RODENWALDT, « Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike », *Sechsundsiebzigstes Programm zum Winkelmannsfeste* (1919), p. 15 ; C. ALBIZZATI, « Un ritratto di Licinia Eudoxia e gli ultimi statuarii

There is no valid reason for seeing a municipal magistrate in the Elder [48] man from Aphrodisias, while there is much to suggest that he was a governor [49]. He is a *chlamydatus,* that is, he is wearing the uniform usual for a provincial governor. Two other details, too, support the assumption that the « Elder Magistrate » and other similarly clad statues represent governors. First, the Elder Man's « short stick, an *insignium* of his municipal functions » [50] is in reality a scroll ; either a book of laws, which symbolizes the emperor's or the governor's judiciary authority [51], or his diploma — *codicilli* — of nomination by the Emperor to the function of governor [52]. Second, the statue's tunica is girded with a belt, a sign that the person represented was an official in full exercise of his duties, rather than a holder of an honorary title [53].

To decide whether most of the known early Byzantine *chlamydati* were governors appointed by imperial authority, or whether they were magistrates representing their municipalities, is to do more than



FIG. 3. — Istanbul, Archaeological Museum, Statue of the So-called Elder Magistrate.

romani », *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia,* II Serie, 15 (1921), 354 ; H.P. L'ORANGE, « Zur Porträtkunst der griechischen Spätantike », *Symbolae Osloenses,* 9 (1930), 100 ; M. SCHEDE, *Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel,* I (1928), p. 21 ; H. PIERCE and R. TYLER, *L'Art byzantin* (1932), p. 47 ; M. SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodisia* (1943), p. 75 and Fig. XXIII ; W. ALZINGER, « Zwei spätantike Porträtköpfe aus Ephesos », *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes...,* 42 (1955), p. 38 ; W. OBERLEITNER, « Fragment eines spätantiken Porträtköpfes aus Ephesos », *ibidem,* 44 (1959), p. 95 ; F. GERCKE, « La scultura paleobizantina in Oriente », *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (1959, fasc. 2), pp. 84 ; 89-90 ; W.F. VOLLBACH, *Early Christian Art* (no year), nrs. 66, 67 = p. 324 ; J. INAN and E. ROSENBAUM, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966), nr. 243, pp. 180 and Figs. CLXXVI, 3-4 ; CLXXVIII, 2. On Kollwitz's correct hypothesis, cf. note 49 *infra.*

48. The terms « Elder » and « Younger » magistrate (the latter to designate the beardless *chlamydatus* from Aphrodisias) seem to date from 1921 : cf. C. ALBIZZATI, « Un ritratto... » (as in the preceding note), p. 355.

49. When I began to acquaint myself with the literature on early Byzantine statuary, I found — a frequent discovery, whenever one sails outside of familiar waters — that some time ago two scholars had suggested gubernatorial dignity for several late antique *chlamydati* : F.P. Johnson for the four statues from Corinth, cf. his « Byzantine Sculptures at Corinth », *American Journal of Archaeology,* 28 (1924), 253-265, esp. p. 257 ; J. Kollwitz for the two *chlamydati* from Aphrodisias as well as the Corinthian statues, cf. his *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit* (1941), pp. 83-84 ; 89-90 ; 96 ; 101. What, in the case of Kollwitz, was an excellent guess and in the case of Johnson a right conclusion arrived at for wrong reasons (on p. 254 he thought that one of his statues was holding a *mappa* and therefore had a consular dignity, while in fact it is holding a scroll, cf. KOLLWITZ, *ibidem,* p. 89 [= 14]), is now a proposition resting on epigraphic evidence.

50. Formulation by G. MENDEL, *Catalogue des sculptures...,* II (1914), p. 205.

51. Cf. H.-I. MARROU, Μουσικὸς ἀνήρ (1938), p. 191 and n. 42 ; F.P. ROSATI, « Il rotolo come attributo dell'imperatore sulle monete romane », *Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana,* Ravenna, 1962 (1965), pp. 557-566, esp. p. 564.

52. Cf. J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik...,* pp. 83, 90 ; one difficulty has to be mentioned here : as their name indicates, the *codicilli* had the form of a small codex, not that of a *rotulus,* cf. PAULY-WISSOWA, *s.v. codicilli,* cols. 179-183 [1901 : Seeck].

53. This is important, since a prominent *decurio* could be made a honorary *praeses,* cf. PAULY-WISSOWA, as in the preceding note, col. 181.

provide correct labels for these statues. It is to declare oneself for one or the other model of provincial society as it was roughly between the years four and five hundred of our era; the model in which the municipal life was vigorous enough and the curial class was still opulent and powerful enough to honor its own members according to a tradition of early imperial times [54], or a model in which the *curiae* were becoming impotent and desintegrating, while the effective power was wielded by provincial governors inviting, through their very power, the flattery of their subjects.

The former model is supported by a few references to honors offered to members of city councils [55]; the latter model is supported by most of the evidence at our disposal. In the time of Libanius, the defender of the old system, we hear of the decay of the *curia*, and of dissensions within it, of the governor's intervention in municipal life [56], of his scorn for the councilors, and of a *comes Orientis* insulting and maltreating them [57]. The increased role played by provincial governors in late antique municipal government is textbook lore [58]. Texts of the fourth and later centuries refer to statues set up in honor of governors « in the midst of cities » [59], and to municipal authorities erecting statues even to bad governors [60]. When the code of Justinian legislates on statues, it only speaks of imperial or gubernatorial ones and is silent on statues of the *curiales* [61]

There is no absolute certitude that the so-called Elder Magistrate was, as was Oikoumenios, a *praeses* of Caria [62]. However, historical context makes it more than likely that he, his younger companion from Aphrodisias, the four *chlamydati* of Corinth, and the one of Megara [63] were governors rather than municipal magistrates.

IV

The first scholar to offer a date for the statue of the Elder Governor from Aphrodisias — as I propose to call him from now on — was Mendel [64]. He suggested the end of the fourth century, a dating which remained unquestioned [65] until Professor L'Orange moved it up to the early fifth century [66]. After his suggestive analysis, only few scholars continued to adhere to Mendel's date [67]. The more conser-

54. On this tradition, amounting to a mania, cf. W. LIEBENAM, *Städteverwaltung im römischen Kaiserreiche* (1900), pp. 123-133; for Aphrodisias itself, cf. R. VAGTS, *Aphrodisias in Karien* (Dissertation Hamburg, 1920), pp. 19-21; 40-43.

55. Themistius, by 355 a senator of Constantinople, was soon afterwards honored by Constantius with a bronze statue and a verse inscription (cf. SEECK, *Libanius*, p. 296, with sources); Libanius was honored with statues by municipal decree (but outside of Antioch; cf. PETIT, *Libanius*, p. 68 and n. 2; in Antioch's *bouleuterion*, he got only a portrait, cf. *ibidem*, p. 103 and n. 8); Asklepiodotos of Aphrodisias (late fifth century), a pagan, but an important member of the City Council, received a statue posthmously. For the epigram on this statue, cf. ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 115-126. For statues honoring *defensores civitatis*, one from Ravenna (fifth century ?), another from Patras — for a Basileios, probably son of a governor — cf. J. BINGEN, *BCH*, 78 (1954), esp. pp. 74-82. — Since evidence strongly favors the « gubernatorial » hypothesis, Louis Robert assigns several honorific epigrams of ambivalent contents to governors rather than to *curiales*: for an epigram from Rhodes (time of Julian, not of Anastasius), comparing the honored person with Heracles, cf. ROBERT, *Hellenica*, IV, pp. 117-118; for an epigram from Aphrodisias in honor of a Menander, cf. *ibidem*, pp. 133-135; for an epigram from Syracuse in honor of a *consularis* Romanus, cf. G. MANGANARO, « Iscrizioni latine e greche di Catania... », *Archivio storico per la Sicilia Orientale*, 54-55 (1958-59), esp. pp. 17-19 and L. ROBERT, *Bulletin épigraphique* of 1959 (in *REG*), nr. 543. The Syracusans erected the marble statue to Romanus; as for the « statue of his wisdom », the most prominent among them keep it in their hearts: τῆς σοφίης δὲ καὶ ἐν στήθεσσιν ἔχουσειν. This motif of wisdom (known from other gubernatorial epigrams as well) appears on the following unpublished epigram from Aphrodisias, discovered during the campaign of 1966:

Τὸν σοφὸν ἥδε πόλις Εὐπείθιον εἵνεκα πάντων στήσατο, λαϊνέην εἰκόνα δειμαμένη.
μνωομένη μετὰ πότμον, ὅτ' ἀνδράσιν αἶνος ἀληθής
τίνεται ἀνδρομέης ἔκτοθι βασκανίης.

In gratitude for everything, this City set up the wise Eupeithios, erecting a marble statue to him. She commemorated him after his death, when true praise, free from human envy, is meted out to men. The motif of wisdom, however, is not enough to identify Eupeithios, posthumously honored in this epigram, with a *praeses* of Caria. The preserved fragment of Eupeithios' statue indicates that he was set up as a *chlamydatus*. However, the letter forms of the inscription point to a period earlier than that of the Oikoumenios epigram.

56. PETIT, *Libanius*, pp. 289-294; 385; A.F. NORMAN, « Gradations in Later Municipal Society », *The Journal of Roman Studies*, 48 (1958), 79-85, esp. pp. 79-80; Libanius, *Or.* LVI, 29 = IV, 145 ed. Foerster.

57. Cf. Libanius, *Or.* XLVIII, 39 = III, 447, ed. Foerster; *Or.* XXVIII, 23 = III, 56-57 ed. Foerster.

58. Cf. F.F. ABBOTT and A. Ch. JOHNSON, *Municipal Administration in the Roman Empire*, pp. 201 ff; 205 ff; 217; 218; 229-30.

59. Gregory of Nazianzus, Poem on Nemesios, governor of Cappadocia, lines 14-15, *MPG*, 37, col. 1552A.

60. K. v. ZETTERSTEEN, « Eine Homilie des Amphilochius von Iconium über Basilius von Cäsarea », *Oriens Christianus*, 3rd. series, 8 (1933), 67-68; cf. KANTOROWICZ, Σύνθρονος Δίκη (as in note 13 *supra*), p. 67.

61. *Cod. Justinianus*, I, 24.

62. Cf. the cautionary note in KOLLWITZ, *Oströmische Plastik...*, p. 84.

63. Cf. F.P. JOHNSON, « A Byzantine Statue in Megara », *American Journal of Archaeology*, 29 (1925), 34-37 (nothing is said about the dignity of the statue's model; date proposed: very late fifth century); KOLLWITZ, *Oströmische Plastik...*, pp. 91 and 109 (= nr. 17) (« a magistrate », date: middle of the fifth century). We know a number of preserved gubernatorial inscriptions from Megara (cf. pp. 33-35 above); hence we know that statues of governors of Greece were erected there.

64. *Catalogue des sculptures...*, II (1914), p. 203.

65. Cf. e.g., Rodenwaldt (as in note 47 *supra*), p. 10; JOHNSON, « Byzantine Sculptures... » (as in note 49 *supra*), p. 257; SCHEDE, *Meisterwerke...* (as in note 47 *supra*), p. 21.

66. « Zur Porträtkunst... » (as in note 47 *supra*), p. 101; *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (1933), pp. 80-81, cf. nr. 107 = p. 144.

67. Notably J. BECKWITH, *Art of Constantinople* (1961), p. 18. — V. Miller, one of the reviewers of L'Orange, who was convinced by practically everything in his book, was surprised to discover that he had to disagree with him on the proposed chronology of late fourth century statuary and of the statues from Aphrodisias; he considered them as late Theodosian: *American Journal of Archaeology*, 38 (1934), 319.

vative among L'Orange's followers proposed the time of about 400 [68] ; others declared themselves for 410 [69], the early fifth century [70], the third decade of the fifth century [71] or, finally, the second quarter of that century [72].

Since the statues of the Elder Governor and of Oikoumenios are virtually identical (cf. Figs. 2 and 3), their dates, too, must be virtually identical. When did Oikoumenios live ? « Gubernatorial » epigrams, a class to which that of Oikoumenios belongs, date from the third to the sixth century [73]. This does not get us very far. Nor does Oikoumenios' title determine its holder's period with much precision. He was later than the Diocletianic reform which divided Asia into seven provinces, one of them being Caria [74] ; he was earlier than the *Synekdemos* of Hierocles (or its source) which has the province of Caria administered by a κονσουλάριος [75] ; in an epigram, this should have been rendered by ὑπατικός or, less precisely, ὕπατος Hierocles wrote about 527 ; his source is dated to about 460 [76]. Oikoumenios' title fits well into the period of about 400, since the *Notitia dignitatum* of the East, dating from that time, has Caria administered by a *praeses* [77], that is, a ἡγεμών.

The absence of Christian traits from the inscription does not allow us to assert that Oikoumenios was a pagan and to date his statue before the year 416, at which time pagans were excluded from gubernatorial positions [78]. Much more pagan souding epigrams than ours turn out to have been composed for Christian governors. Moreover, crypto-pagans did continue in high administrative positions well after the year 416 [79].

The motif of bilingualism seems to be more useful as a chronological index. Fluency in both languages was an issue in the late fourth century — textual parallels which I have previously adduced cluster in the time of Valens and Theodosius. However, a more concrete clue for dating Oikoumenios' epigram and his statue is the name Oikoumenios itself.

By 1903, Father S. Petridès found only two people by that name in the Christian era [80]. He could have found two more Oikoumenii [81], but even so the name remains rare. This very rarity lends probability to a connection between Oikoumenios, governor of Caria, of unknown date, and the most prominent among the few attested Oikoumenii, Dositheos Oikoumenios Asklepiodotos, governor of Crete in the eighties of the fourth century. He appears on eight inscriptions referring to statues he set up in honor of others [82] and on two inscriptions which adorned statues set up in his own honor [83]. Judging by these inscriptions, Dositheos Oikoumenios Asklepiodotos must have been on friendly footing with the most prominent members of the Roman senatorial aristocracy, both pagan and Christian. He honored not only his province's immediate superiors at some time, such as the praetorian prefects of Illyricum, Italy, and Africa, Flavius Hypatius and Sextus Petronius Probus [84], but also a *consularis* of Campania Anicius Bassus [85], and many a prefect of Rome : Valerius Severus, the famous Vettius Agorius Praetextatus, Gabinius Vettius Probianus, and Anicius Paulinus [86]. It is not too much to assume that Oikou-

68. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik...*, p. 97 ; SQUARCIAPINO, *La Scuola...* (as in note 47 *supra*), p. 75 (based on L'Orange) ; VOLLBACH, *Early...* (as in note 47 *supra*), p. 324.

69. F. GERCKE, « La scultura... » (as in note 47 *supra*), p. 89.

70. André GRABAR, *Byzantium...* (as in note 1 *supra*), pp. 402-403 ; ALZINGER, « Zwei spätantike Porträtköpfe... » (as in note 47 *supra*), p. 38.

71. OBERLEITNER, « Fragment... » (as in note 47 *supra*), p. 95.

72. A. RUMPF, *Stilphasen der spätantiken Kunst* (1955), p. 30 ; J. INAN and E. ROSENBAUM, *Roman... Sculpture...* (as in note 47 *supra*), p. 180. If the dates proposed by art historians stand as far as forty years apart, this is due — in the view of an outsider — to the scarcity of absolutely dated large scale monuments useful for comparison. With the possible exception of the so-called Valentinian II's statue (Aphrodisias again !), the only such monument is the obelisk of Theodosius (390). Other comparative material comes from small objects : ivory diptychs (the relevant ones unfortunately dated on stylistic grounds only), the Madrid missorium, and the Santa Sabina Doors, the latter being, to quote the unintentional humor of one scholar, « einigermassen absolut datiert ».

73. ROBERT, *Hellenica,* IV, pp. 100 ; 108-109.

74. Cf. e.g. VAGTS, *Aphrodisias...* (as in note 54 *supra*), p. 10.

75. Hierocles, ed. E. HONIGMAN, *Le Synekdèmos d'Hiéroklès...* (1939), nr. 687, 7 = p. 32. Justinian's *Nov.* VIII, *Notitia,* 31 says non-committally ἀπὸ τοῦ ἄρχοντος Καρίας the *Authenticum* has *a iudice Cariae*).

76. Hierocles, *ibidem,* pp. 2 ; 5.

77. *Notitia dignitatum...*, I, 79, 95, 101 (= pp. 3-4), ed. SEECK : *Praesides XL : ... Per Asianam VII : ... Cariae.*

78. *Cod. Theod.* XVI, 10, 21.

79. Cf. the Epigram from Ephesus in honor of Governor Stephanus (for details, cf. the *lemma* **4** στῆσε... βουλή among the parallels quoted on p. 35 above) : both the Governor and the God Dionysos brought joy to their native island, Naxos. Very pagan, but the inscription is preceded by a cross. Cf. Zacharias Scholasticus, « Life of Severus », transl. from the Syriac by KUGENER, *Patrologia Orientalis,* II (1904), p. 26 : in the time of Zeno, an assessor of the prefect of Egypt was a pagan. Christians invoked imperial laws in vain to have him dismissed, but the prefect, a crypto-pagan himself, managed to shelter his subordinate.

80. *Échos d'Orient,* 6 (1903), 309.

81. Cf. PAULY-WISSOWA, *s.v.* Oikoumenios.

82. GUARDUCCI, *Inscr. Cret.,* IV, nrs. 284 a, b ; 314-320 ; perhaps nrs. 321-322. For two more inscriptions which may have mentioned Oikoumenios of Crete, cf. ROBERT, *Hellenica,* IV, p. 103, n. 6 ; GUARDUCCI, *ibidem,* I, XXV, 7, 4 and IV, nr. 285.

83. GUARDUCCI, *Inscr. Cret.,* I, Olous, nr. 13 = p. 256 ; *ibidem,* IV, nr. 313.

84. Cf. GUARDUCCI, *ibidem,* IV, nrs. 317, 318. On Fl. Hypatius, cf. A. CHASTAGNOL, *Les Fastes de la préfecture de Rome au Bas-Empire* (1962), nr. 82 ; on Probus, cf. PAULY-WISSOWA, *s.v.* Anicius, nr. 45, cols. 2205-2217.

85. Cf. GUARDUCCI, *Inscr. Cret.,* IV, nr. 314. On Anicius Bassus, cf. CHASTAGNOL, *Les Fastes...,* nr. 88.

86. Cf. GUARDUCCI, *ibidem,* IV, nrs. 315, 316, 319, 320. On Severus, cf. CHASTAGNOL, *ibidem,* nr. 87 ; on Praetextatus, cf. *ibidem,* nr. 69 ; on Probianus, cf. *ibidem,* nr. 80 ; on Paulinus, cf. *ibidem,* nr. 84.

menios of Crete was bilingual : this would have facilitated his *entrée* into the very Roman senatorial milieu which professed its devotion to the « Italic Muse » : Latin past, language and letters.

The mere identity of names is not enough to connect a governor of Crete, resident in Gortyna, with a governor of Caria, resident in Aphrodisias. One more cue, however, comes to our assistance : an official relationship of kin between Crete and Aphrodisias is attested for the middle of the fourth century. An inscription (date : 351-354) on Aphrodisias' Western Gate runs, in part, τῇ λ[αμ]πρᾷ καὶ συγγενεῖ Κρητῶν [Ἀφροδισιέων μητροπόλει]. Moreover, at least one governor of Caria came to Aphrodisias from Crete : in the same Aphrodisias inscription, Flavius Quintus Eros Monaxios calls himself διασημότατος ἡγεμὼν ἀπὸ Κρητάρχων. [87]. Whether Monaxios was a former leader of the Council of Crete, a former provincial dignitary responsible for spectacles there, a holder of an honorific Cretan title, or a former governor of Crete, is not clear [88] ; it is clear, however, that in the middle of the fourth century officials could transfer from Crete to become governors of Caria.

The motif of bilingualism, appearing in our epigram, and the chronology of Oikoumenios of Crete, our governor's namesake, make me favor the end of the fourth century as the date of the newly discovered statue, and thus that of the Elder Governor from Aphrodisias. This, however, is mere guesswork : even if the connection between the two Oikoumenii, the Cretan and the Carian one, should turn out to be genuine, they may have been father and son, rather than the same person. If so, the Carian's statue may very well have been erected in the early fifth century [89].

For all that, Oikoumenios of Caria remains our best lead for dating the three Aphrodisian *chlamydati* by means other than style. Let us hope that future excavations turn up more information on him.

APPENDIX

A CONJECTURE TO HIMERIUS' SPEECH XIII (XLVI), 85.

Knowledge that fourth century governors, or their statues, shared — literally or metaphorically — their thrones with Justice, helps to elucidate one passage in *Speech* XIII (XLVI) by Himerius, a text addressed to an otherwise unknown proconsul of Achaia, Basilius [90]. Basilius, so we learn from the *Speech*, was a *Junior* : he was son of another important man by the same name, residing in the West. Basilius *Senior* is mentioned four times towards the end of Himerius' *Speech* : we are told that (a) he was a consul (l. 70) ; that (b) his son inherited the « scepter of his father's virtue » (l. 71) ; that (c) Basilius *Senior* was like Peleus (l. 75), thus, we infer, Basilius *Junior* was another Achilles ; finally, that (d) the Goddess Fama should be given wings and sent to the West, to tell Basilius *Senior* about the high reputation which his son was enjoying among the Greeks (ll. 90-93).

Sandwiched in between these four references to « the father » is the fifth one (l. 85), which I propose to emend. Peleus — says Himerius, somewhat changing the usual story — gave his own weapons to his son Achilles and sent him to Troy as commander of the Greeks ; however, what Basilius *Junior* has brought with him when *he* came among the Greeks, were not golden weapons, Peleus' gift to Achilles ; *his* weapons were different : they were golden Justice and Law, sitting together with « the father », (ll. 84-86) : σὺ δὲ ἡμῖν οὐχ ὅπλα χρυσᾶ, Δίκην δέ τινα χρυσῆν καὶ Θέμιν, ταύτας δὴ τὰς τοῦ πατρός... παρέδρους λαβὼν ἥκεις εἰς Ἕλληνας.

Who is the father with whom Justice and Law share the throne ? The question does arise for one additional reason : the only surviving manuscript for this part of Himerius' *Speech, Paris Supplément Grec* 352, is damaged precisely between the words πατρός and παρέδρους. The latest editor — or rather his authority, Dübner — saw ... εῶν before the latter word ; all I saw there, using the photos of the relevant folio (fol. 13^{v}) was a lacuna of about seven letters [91]. In 1849 Dübner conjectured πατρὸς τῶν θεῶν, that is « of Zeus, the father of Gods », since Justice and Law, the daughters of Zeus, were often referred to as his πάρεδροι. [92].

However, what does a putative reference to Zeus the Father do among four mentions of Basilius the Father ? The five passages referring to « the father » are built around the double parallelism Peleus-Basilius *Senior* and Achilles-Basilius *Junior*. The throne-sharing Justice and Law brought by Basilius *Junior* to Greece are the counterparts of the golden weapons brought by Achilles to the Greek camp ; now, the weapons belonged to Peleus, Achilles' father ;

87. *MAMA*, VIII, nr. 426 and ROBERT, *Hellenica*, XIII, p. 208. On a man from Gortyna in an inscription from Aphrodisias, cf. *MAMA*, VIII, nr. 409.

88. On the *Cretarchēs*, cf. M. VAN DER MIJNSBRUGGE, *The Cretan Koinon* (1931), pp. 71-72 ; it appears that our knowledge of this function rests on two inscriptions, one of them of Cicero's time, the other being precisely the one from Aphrodisias ; on one coin, and on inferences from terms like *Asiarchēs*, *Syriarchēs* ; cf. W. LIEBESCHÜTZ, « The Syriarch in the Fourth Century », *Historia*, 8 (1959), 113-126, esp. p. 115. — Could terms like *Asiarchia, Cretarchēs*, when occurring in the fourth and fifth centuries, mean, loosely speaking, proconsulate of Asia and *consularis* of Crete ? The *Asiarchia* of a Macarius in the epigram from Milet (Th. WIEGAND, ed., *Milet, Ergebnisse der Ausgrabung...*, I, 9 [1928], nr. 339, pp. 164-166) is disturbing as an activity of a pagan official on account of his Christian name, but would be quite routine as that of a governor-builder, predecessor of late Praetorian Prefect Tatianus.

89. Other difficulties : would a governor of a consular province step down to administer a praesidial one ? Oikoumenios' move from Caria up to Crete would suggest the years before the eighties of the fourth century, which seems too early a date for our inscription.

90. Cf. GROAG, *Die Reichsbeamten*, pp. 51-54.

91. I wish to thank Mlle M.-L. Concasty for advice and for providing me with special photos of the relevant passage.

92. Cf. PAULY-WISSOWA, *s.v.* Δίκη, col. 575.

if Himerius' parallelisms hold water, it follows that Justice and Law sat together not with Zeus, but belonged to — shared the seat with — Basilius *Senior*, our Basilius' father.

This father was a consul and had a scepter ; this means, I submit, that he was a governor, a σύνθρονος Δίκῃ, and Justice and Law shared *his* throne (θρόνος or θῶκος). Himerius, I further submit, said about Basilius *Senior* what Libanius said to one Pannychius, the newly appointed *praeses* of the Euphratensis about the year 359 : ἐπὶ τὸ ἄρχειν ἥκεις, καὶ πάρεδρος ἡ Δίκη.[93].

Consequently, I believe that the passage in Himerius, *Or.* XIII (XLVI), 84-86, should read : ... Δίκην καὶ Θέμιν, ταύτας δὲ τὰς τοῦ πατρὸς < θρόνων, or perhaps θώκων > παρέδρους λαβὼν ἔκεις εἰς Ἕλληνας.

Justice and Law were present at Basilius *Junior's* birth, they raised him « from the swaddling clothes » on and nurtured him on obedience to the laws (ll. 86-88), because they were on hand in Basilius' parental home, as co-assessors of his father, a consul and governor.

Dumbarton Oaks. Ihor ŠEVČENKO.

93. *Letter* 95 (= Wolf 93. 94) = X, 96, 6 ed. Foerster.

LA CHAIRE DE MAXIMIEN, LA GENÈSE DE COTTON ET LES MOSAÏQUES DE SAINT-MARC A VENISE : A PROPOS DU CYCLE DE JOSEPH

par Sahoko TSUJI

Depuis la publication de l'article si perspicace de Tikkanen [1], en 1891, nous ne doutons plus qu'il existe un rapport iconographique très évident entre les miniatures de la Genèse de Cotton et les mosaïques du narthex de Saint-Marc à Venise. Il est certain qu'il y a des différences, non seulement de style, mais aussi de détails du paysage, des costumes ou du décor architectural, qui plus facilement que les éléments iconographiques reflètent des changements de goût. Selon les recherches récentes de M. Weitzmann, les mosaïques de Saint-Marc auraient été *directement* copiées sur les miniatures de la Genèse de Cotton [2]. Et cette constatation nous semble avoir le plus de chance d'être valable quant aux cycles de la Création (Adam et Ève), de Noé et le Déluge, de la Tour de Babel et de la vie d'Abraham, qui, à Venise, suivent presque pas à pas les illustrations de la Genèse de Cotton. Mais, si l'on confronte scène par scène le cycle de la vie de Joseph dans les trois coupoles de Saint-Marc, avec celui de la Genèse de Cotton, on constate la présence de plusieurs images qui se trouvent à Saint-Marc mais qui manquent dans la Genèse de Cotton. Ce fait est contraire à la règle générale quant au choix des sujets pour les mosaïques, selon lequel on imitait des séries d'épisodes successifs de l'histoire d'un certain nombre de personnages bibliques, pris parmi les illustrations beaucoup plus étendues et exhaustives de la Genèse de Cotton [3].

Les lacunes dans l'illustration de la Genèse de Cotton sont de deux sortes. D'une part, elles correspondent aux images sur les folios du manuscrit qui avaient été perdus avant l'incendie de la bibliothèque cottonienne. Ainsi, le cycle de Joseph, dans la première coupole de Saint-Marc comprend, à la fin, « Le désarroi et le remord de Ruben » trouvant le puits vide, et « La douleur de Jacob » reconnaissant la tunique sanglante de Joseph. Or, la Genèse de Cotton présente une lacune entre fol. 74 v. (G. XXXVII, 27-30) et fol. 75 r. (G. XXXVIII, 6-7), la lacune qui correspond au passage de la Genèse XXXVII, 31-36—XXXVIII, 1-5. On peut légitimement supposer que le folio qui a disparu présentait sur le recto « Le désarroi de Ruben » et, sur le verso « La douleur de Jacob ». C'est surtout la deuxième catégorie de lacune qui nous intéresse : dans la même coupole de Saint-Marc, nous voyons « Joseph enfoncé dans le puits par ses frères » et, quelques scènes plus loin, « La vente de Joseph aux Ismaélites ». Or, nous ne trouvons pas ces deux scènes dans la Genèse de Cotton, bien que le texte correspondant s'y suive sans lacunes. Voici les miniatures qui les précèdent et qui les suivent : fol. 73 r. (G. XXXVII, 22-27) : « Joseph partant à la recherche de ses frères » (sa rencontre avec un homme qui lui indique le chemin et peut-être les frères apercevant Joseph). Fol. 73 v. : « Le repas des frères de Joseph » après avoir abandonné leur petit frère. Ainsi, depuis toujours la place avait manqué, dans ce manuscrit, pour représenter l'épisode de « L'enfoncement de Joseph dans le puits ». Fol. 74 r. (G. XXXVII, 26-30) : « Les frères retirant Joseph du puits ». A droite de cette scène principale, on voit deux marchands Ismaélites debout, qui attendent. Sur le verso du même folio (74 v., fig. 6), c'est déjà le moment de leur départ, proba-

1. TIKKANEN, J.J., *Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel* (in *Acta Societatis Scientiarium Fennicae*, Helsingfors, XVII, 1891, pp. 207-352, surtout pp. 303-321). Cf. le même, *Le rappresentazioni della Genesi in San Marco a Venezia e loro relazione con la Bìbbia cottoniana* (in *Archivio storico dell'Arte*, Roma, I, 1888, pp. 212-23, 257-67, 348-63).

2. WEITZMANN, K., *Observations on the Cotton Genesis Fragments* (in *Late Classical and Medieval Studies in honor of A.M. Friend*, Princeton, 1955, pp. 112-131). Le même, *The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis* (in Atti del XIII° Congresso intern. di Storia dell'Arte, pp. 152-53). Cf. les remarques sur quelques scènes de la Genèse de Cotton par rapport aux mosaïques de Saint-Marc et aux illustrations anglo-saxonnes de la Genèse, faites par HENDERSON, G., *Late-Antique influences in some English medieval illustrations of Genesis* (in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, pp. 179-80 ; 183-85 ; 190-91).

3. Récemment l'auteur a eu l'occasion d'examiner ces miniatures, grâce à la bienveillance de MM. les bibliothécaires du British Museum. Nous comptons publier une liste complète de leurs sujets identifiés par nos soins (environ 140) en y ajoutant quelques descriptions et des croquis pris sur les originaux.



FIG. 1. — « Le désarroi et le remord de Ruben » (mosaïque de Saint-Marc).



FIG. 2. — « Joseph enfoncé dans le puits » ; « l'Égorgement d'un bouc » ; « Le désarroi et le remord de Ruben » (chaire de Maximien).

blement avec Joseph, comme à Saint-Marc, à dos d'un des deux chameaux (la partie gauche de la miniature est presque effacée). Par conséquent, la scène de la vente proprement dite, scène qu'on voit à Saint-Marc, n'avait pas de place, elle non plus, sur ces folios de la Genèse de Cotton. Dans les deux cas, non seulement le texte se poursuit sans lacunes, mais les scènes absentes devraient se trouver — si elles avaient existées — entre le recto et le verso du même folio. Il n'est donc pas question d'une perte d'un folio entier. Comment expliquer ces différences entre le prétendu modèle de sa copie ?

Un autre monument du VIe siècle, non moins célèbre que la Genèse de Cotton, offre un cycle abrégé de la vie de Joseph : c'est la chaire dite de Maximien conservée au Musée Archiépiscopal de Ravenne. A première vue, les dix panneaux en ivoire qui décorent les faces extérieures des bras de la chaire ne semblent pas se prêter à un rapprochement avec les mosaïques de Saint-Marc. Mais, si l'on les observe plus attentivement, on découvre plusieurs cas de ressemblance iconographique fort curieuse. C'est ainsi que tout d'abord on y constate les deux scènes des mosaïques dont nous venons de remarquer l'absence dans la Genèse de Cotton : « Joseph enfoncé dans le puits » et « La vente aux Ismaélites », avec les détails à peu près identiques à ceux qu'on voit à Saint-Marc. M. Weitzmann a déjà montré la ressemblance de la première de ces scènes avec la scène correspondante de Saint-Marc[4]. Il faudrait noter que cette scène, à Saint-Marc, placée dans un espace étroit et peu convenable, donne l'impression comme si l'artiste ne l'avait pas prévue et l'aurait insérer au dernier moment pour compléter le récit. La scène de « La vente de Joseph » offre aussi les éléments presques identiques. Ici, pourtant, la ressemblance est d'ordre formel, et les monuments byzantins tardifs adoptent souvent le même schéma[5]. Il s'agit sûrement d'une formule banale de la vente d'un esclave, avec un acheteur mettant la bourse sur la tête de celui qui est vendu. Ajoutons que « La douleur de Jacob », une des deux scènes probablement perdues de la Genèse de Cotton, se trouve aussi sur la chaire de Maximien, traitée d'une façon assez semblable (sauf pour les poses de Jacob et de sa femme, et mise à part la figure du petit Benjamin) de celle qu'on voit à Saint-Marc. Un exemple beaucoup plus frappant et sûr de la parenté de ces deux monuments se trouve dans la partie supérieure d'un des panneaux de la chaire, là où sont réunies les deux scènes de « L'enfoncement dans le puits » et « L'égorgement d'un bouc » (fig. 2). On y aperçoit les bustes de trois figures de berger, qui portent une houlette, et qui font des mouvements dramatiques variés. Cecchelli les a correctement interprétées comme trois images de Ruben, l'un des frères de Joseph[6]. Cependant, il est un peu surprenant de le voir représenter trois fois, et on a bien l'impression de quelque chose d'insolite. Or, chose étonnante, nous trouvons justement dans la coupole déjà mentionnée de Saint-Marc (fig. 1), entre « Le départ des Ismaélites avec Joseph » et

4. WEITZMANN, le premier article p. 128, cité dans la note 2.

5. Paris, B.N. gr. 510, fol. 69 ; Psautier de Londres, fol. 140 ; Paris, B.N. gr. 20, fol. 13 v ; Vatican gr. 746, fol. 116 v, etc.

6. CECCHELLI, C., *La cattedra di Massimiano ed altri avorii Romano-Orientali*, Roma, 1936-1944, ch. VIII, p. 111- ; MORATH, G. (*Die Maximianskathedra in Ravenna*, Freiburg-im-Breisgau, 1940, p. 29) considère le personnage de droite comme Ruben, les deux autres étant probablement anonymes.



FIG. 3. — « L'arrivée de Joseph en Égypte » (chaire de Maximien).



FIG. 4. — « Joseph séduit par la femme de Putiphar » ; « Joseph conduit en prison » (chaire de Maximien).

FIG. 5 : A-F. — « Le cycle de la vie de Joseph » (mosaïque de la deuxième coupole du cycle de Joseph, Saint-Marc à Venise).

« La douleur de Jacob », ces mêmes trois figures en tunique courte, la première s'inclinant sur le puits vide (cf. la figure à gauche du panneau de la chaire de Maximien ; où seule manque l'image du puits), la seconde pliant son bras droit au-dessus de sa tête (cf. le geste semblable de la figure à droite du même panneau), enfin la dernière tendant le bras, avec la paume ouverte, comme si elle voulait témoigner son innocence (cf. la figure du milieu avec les deux doits tendus, sur le même panneau). Ces trois poses — qui pourraient être celles — d'un seul et même personnage (pourtant à Saint-Marc, la troisième figure porte un costume aux couleurs différentes de celui des deux autres) semblent correspondre assez bien aux étapes successives de l'état d'esprit de Ruben, son inquiétude, son désarroi et ses remords telles qu'elles sont décrites dans le texte (G. XXXVII, 29-30[7]). Ainsi, nous avons pu retrouver, une fois encore, sur la chaire de Maximien, la seconde des scènes de la Genèse de Cotton que nous avons supposées « perdues ».

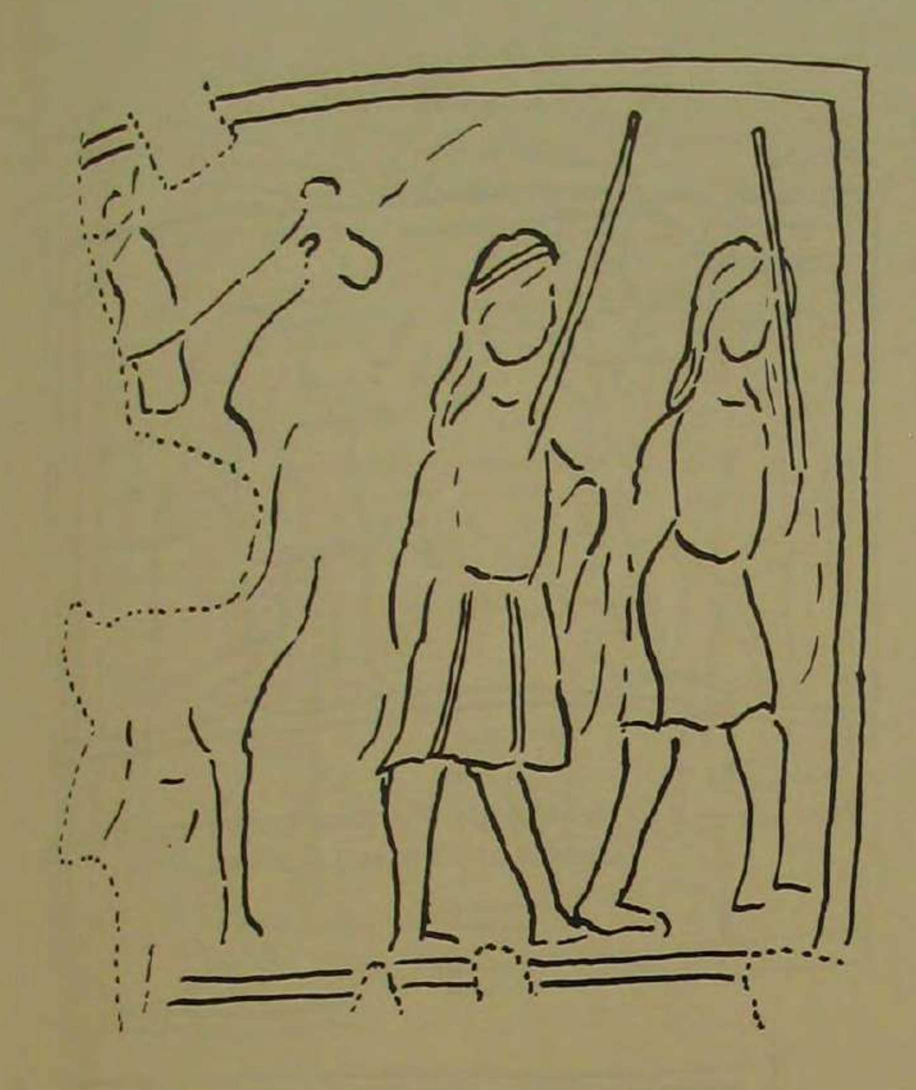
La comparaison entre la Genèse de Cotton, la chaire de Maximien et les mosaïques de Saint-Marc, en choisissant, non pas un sujet ou un détail, mais une suite d'épisodes communs aux trois, précisera davantage les rapports compliqués qui semblent lier les uns aux autres ces trois œuvres d'art célèbres. Nous allons choisir les épisodes successifs, depuis « L'arrivée de Joseph en Égypte » jusqu'à « Son emprisonnement par Putiphar ». D'abord, la Genèse de Cotton : au début de cette série d'épisodes, nous avons pu restituer deux miniatures, au recto et au verso du même folio. Jusqu'ici on n'avait pas soupçonné l'existence de ces miniatures, parce que le texte sur ce folio n'est plus lisible. Par conséquent, on ne savait pas comment situer le folio en question. Le format de chaque miniature, le degrés des mutilations par le feu, le style, les couleurs effacées qui rappellent le pastel, les détails des costumes — tout semble justifier notre restitution. Au-dessous de la miniature fragmentaire du fol. 79 r. — il ne reste que sa marge supérieure, avec quelques traces du bleu du ciel et le pourpre —, nous pouvons placer le folio qui actuellement porte le numéro 126 (fig. 7). Nous comprenons ainsi que les traces de pourpre doivent appartenir au rideau tiré derrière les trois personnages. Celui de droite sera Putiphar, celui du milieu en tunique courte, Joseph, et enfin celui qui se trouve à gauche pourrait être un des Ismaélites[8]. Le marchand pousse Joseph vers Putiphar, et celui-ci tend également son bras droit vers Joseph. C'est la scène de « L'arrivée de Joseph en Égypte ». Pour ce même épisode, la mosaïque de Saint-Marc adopte un schéma plus compliqué (fig. 5, A) — sans parler l'addition de motifs architecturaux — en ajoutant deux gardes du corps avec boucliers aux deux côtés de Putiphar. Or, c'est ce même schéma, avec les deux acolytes auprès de Putiphar, que nous voyons sur un des reliefs de la chaire de Maximien (fig. 3). Seulement, sur la chaire, l'un des deux soldats est remplacé par un serviteur, l'autre par la femme de Putiphar, dans une pose bien féminine et coquette, la tête qui est déjà penchée vers Joseph, la main posée sous le menton, annonçant ainsi l'aventure qui suivra. Cette figure nous fait penser à celle de la femme de Putiphar que, dans un instant, nous allons observer dans l'épisode suivant de la mosaïque de Saint-Marc (cf. fig. 5, B). Sur le panneau de la chaire de Maximien, derrière les Ismaélites aux costumes et aux coiffures exotiques, nous voyons deux chameaux, et sur l'un d'eux, le petit Joseph. On a déjà remarqué, à Saint-Marc et dans une des miniatures de la Genèse de Cotton, ce même détail, mais appliqué dans la scènes du départ. Ce petit relief de la chaire de Maximien semble avoir réuni, ou plus exactement condensé (pour éviter les répétitions), des éléments qui suggèrent les épisodes précédents (les chameaux) et suivants (la femme de Putiphar).

Sur la miniature au verso du même folio restitué (126 v., fig. 8) de la Genèse de Cotton, nous voyons la scène où Putiphar charge Joseph de rôle de gérant de sa maison. Putiphar se trouve à gauche, au seuil d'une porte entr'ouverte — procédé que le miniaturiste de ce manuscrit utilise normalement pour représenter l'entrée et la sortie des personnages. Il tend le bras vers Joseph qui se tient devant lui, et lui tend également le bras. On ne peut pas distinguer s'il y a un objet dans ses mains (c'est une clef, à Saint-Marc). Derrière Joseph, à droite, la femme de son maître est debout, les bras un peu écartés et en laissant flotter les manches de sa robe. A Saint-Marc (fig. 5, B), ce n'est plus Putiphar, mais sa femme — c'est d'ailleurs un emplacement plus logique — qui se trouve au seuil de la porte entr'ouverte ; les jambes croisées, elle regarde vers Joseph. Nous avons déjà observé comment cette espèce de prélude à l'histoire de la séduction a été intercalée sur le relief de la chaire de Maximien.

La scène suivante de « La conversation de la femme de Putiphar avec Joseph » ne se trouve qu'à

7. Cet épisode de Ruben est plus longuement commenté chez Philon (ΒΙΟΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΟΠΕΡ ΕΣΤΙ ΠΕΡΙ ΙΩΣΗΦ, IV, 16-18, éd. Colson, F.H., *Philo*, VI, p. 149) et développé dans les légendes juives (cf. GINZBERG, L., *The Legends of the Jews*, II, Philadelphia, 1910, p. 18 et surtout p. 24).

8. Dans la même scène de « La vente de Joseph à Putiphar », figurée sur la fresque de Sainte-Marie-Antique, on ne voit également qu'une seule figure d'Ismaélite (GRÜNEISEN, W. DE, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911, pl. IV, XXIII, 2).



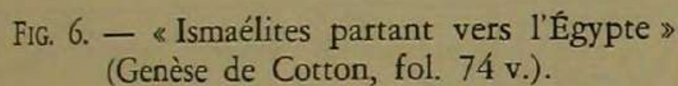


FIG. 6. — « Ismaélites partant vers l'Égypte »
(Genèse de Cotton, fol. 74 v.).



FIG. 7. — « L'arrivée de Joseph en Égypte »
(Genèse de Cotton, fol. 79 r. et 126 r.).

Saint-Marc (fig. 5, C) et dans la Genèse de Cotton (fol. 80 v., fig. 9). Les deux personnages font le geste de parler en tendant le bras ; mais à Saint-Marc, avec un encadrement architectural à deux arcs, la Genèse, sans aucun motif architectural. Cette scène est supprimée sur la chaire de Maximien, mais la deuxième figure de la femme de Putiphar, sur le panneau suivant (cf. fig. 4), (celle où l'on ordonne l'emprisonnement de Joseph), ressemble curieusement à cette même femme, dans la scène où elle parle avec Joseph, sur la mosaïque de Saint-Marc : elle tend le bras droit vers Joseph (vers un soldat, sur le panneau de la chaire), et l'autre bras plié, la main sur la poitrine. Sur ce relief, elle est debout entre deux piliers, comme à Saint-Marc (sur la mosaïque, les piliers soutiennent un arc, et non pas une architrave, comme sur la chaire). Ici encore l'ivoirier de la chaire de Maximien semble avoir adapté à ce sujet la figure et la pose de la femme de Putiphar parlant avec Joseph, qu'il a dû supprimer, faute de place, mais qui existait sûrement sur son modèle, à cet endroit. Il adapta cette figure pour lui faire jouer le rôle de Putiphar ordonnant l'emprisonnement de Joseph.

Suit la scène de la séduction proprement dite. La miniature de la Genèse de Cotton (fol. 81 r., fig. 10) est très effacée et on ne peut distinguer le détail des figures des participants de cette scène. Au milieu, on voit une porte entr'ouverte dont on n'aperçoit qu'un seul battant ; à gauche de la porte, deux figures debout ; celui qui se trouve plus à gauche semble lever le bras vers le buste de l'autre. Est-ce la séductrice ? Ce qui fait penser que le personnage de droite (en rose) est plutôt Joseph, c'est la présence, dans la partie droite de la miniature, d'une autre figure (en rouge) qui vient de sortir de la porte ouverte, tout comme dans la scène correspondante de la Genèse de Vienne[9]. Car, pour que Joseph puisse s'enfuir vers la droite, il doit se trouver à droite de la femme de Putiphar. Mais une autre interprétation est aussi possible. Si l'on considère le personnage à gauche, celui qui lève le bras, habillé en bleu (il doit porter

9. GERSTINGER, H., *Die Wiener Genesis*, Wien, 1931, Taf. XXXI, fol. XVI. Cf. la copie de la fresque perdue de Saint-Paul-hors-les-murs (Barb. lat. 4406) représentant le même sujet avec la femme de Putiphar *assise* sur le lit, comme dans la Genèse de Vienne, mais avec une chambre vue de biais et en perspective (GARBER, J., *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peter-und Paulsbasilika in Rom*, Berlin-Wien, 1918, Abb. 13). Ici, la seconde figure de Joseph sortant de la chambre est supprimée, comme d'ailleurs sur le relief de Ravenne et à Saint-Marc. Cf. également la fresque de Sainte-Marie-Antique (GRÜNEISEN, *op. cit.*, pl. IC, XXIII, 3, pp. 369-370) où la femme de Putiphar est *debout* devant un lit avec un énorme coussin. Sa pose et le type du lit rappellent curieusement les même détails de l'un des panneaux de la chaire de Maximien (voir plus loin).

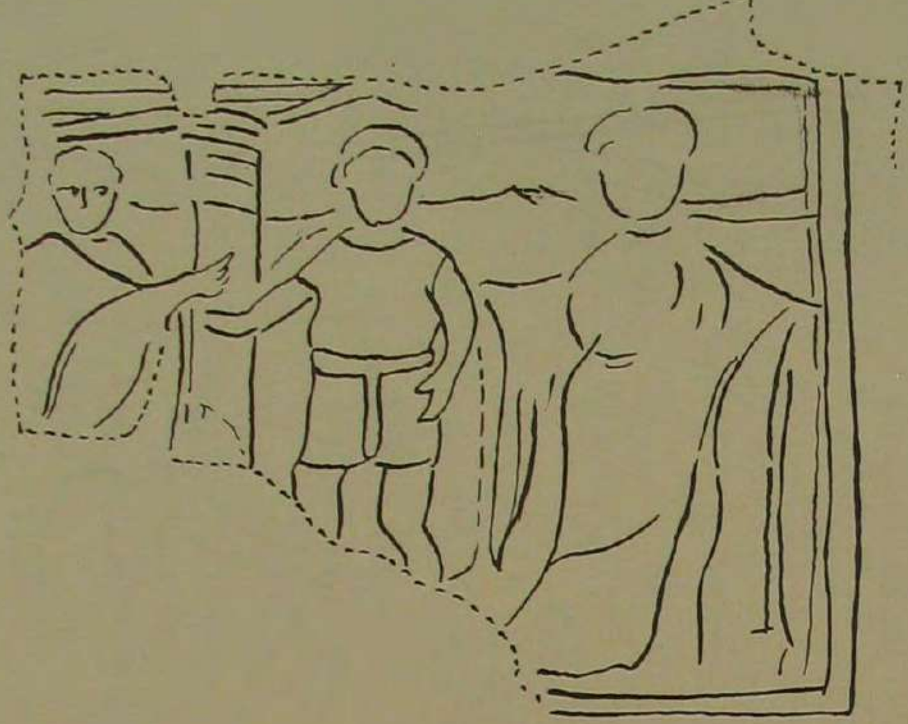


FIG. 8. — « Joseph en charge de la maison de Putiphar » (Genèse de Cotton, fol. 79 v. et 126 v.).

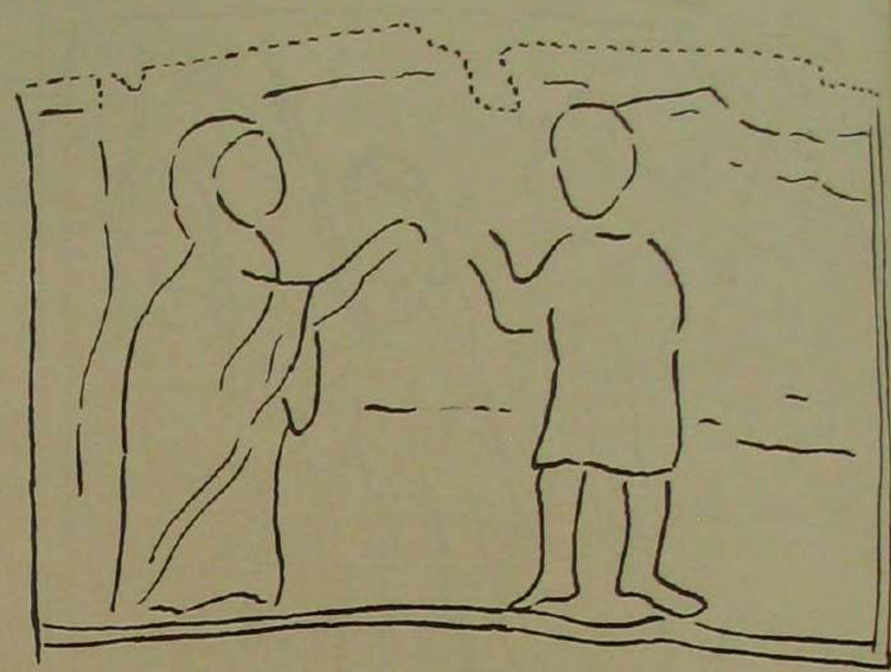


FIG. 9. — « La femme de Putiphar parlant avec Joseph » (Genèse de Cotton, fol. 80 v.).

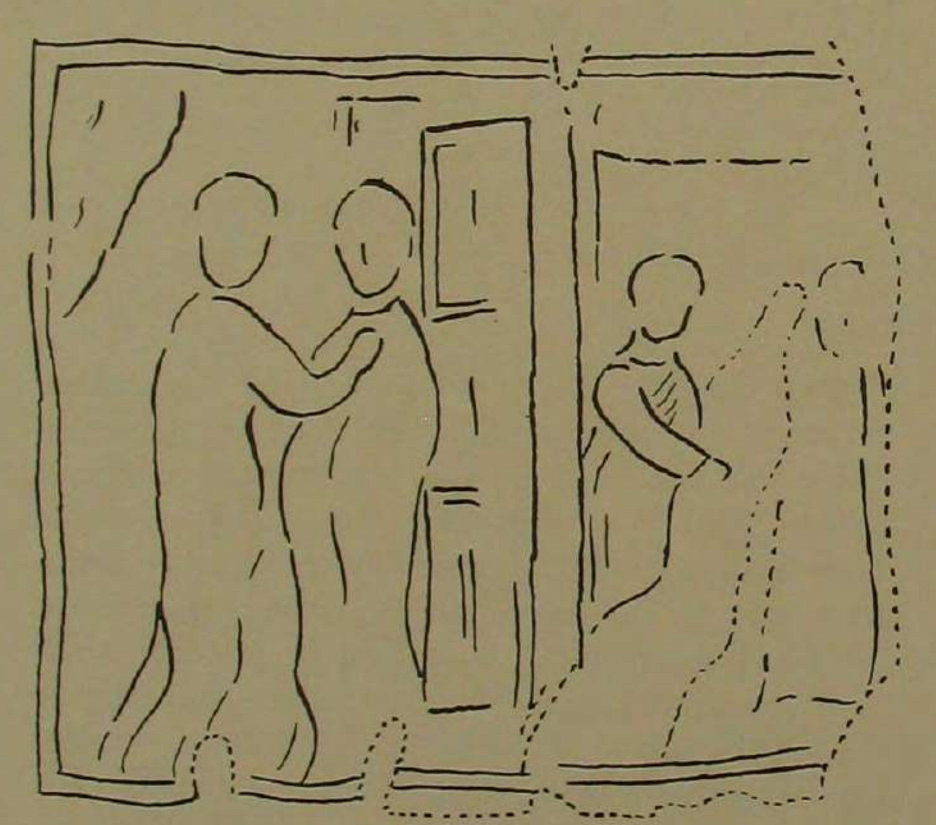


FIG. 10. — « Joseph séduit par la femme de Putiphar » (Genèse de Cotton, fol. 81 r.).



FIG. 11. — « La femme de Putiphar lui montre le manteau de Joseph » (fol. 81 v.).

une tunique courte, comme dans la scène précédente, mais la partie inférieure du corps est effacée), comme Joseph, on devrait voir dans la figure en dehors de la porte la femme de Putiphar qui montre le manteau de Joseph à ses domestiques. On distingue, en effet, une trace blanche devant le bras tendu de la femme et quelques traces pourpres de personnage (un ou deux) debout à l'extrémité droite de la miniature. Il s'agit donc des deux épisodes successifs réunis dans une seule miniature. Le texte qui se trouve au-dessus de cette miniature est, d'ailleurs, celui du verset 14 (presque effacé) et du verset 15 du chapitre XXXIX de la Genèse, correspondant au second épisode. Jugé d'après ce qu'on trouve sur la mosaïque de Saint-Marc (fig. 5, D-E) — à condition que le mosaïste ait copié plus ou moins fidèlement cette miniature de la Genèse de Cotton —, la seconde interprétation semble plus plausible que la première. A Saint-Marc, ces deux épisodes sont nettement séparés, chacun encadré par un élément architectural indépendant. Joseph s'enfuyant vers la gauche fait, à Venise, un mouvement plus brusque que dans la Genèse de Cotton, tandis



FIG. 12. — « Putiphar ordonne l'emprisonnement de Joseph » (Genèse de Cotton, fol. 82 r.).

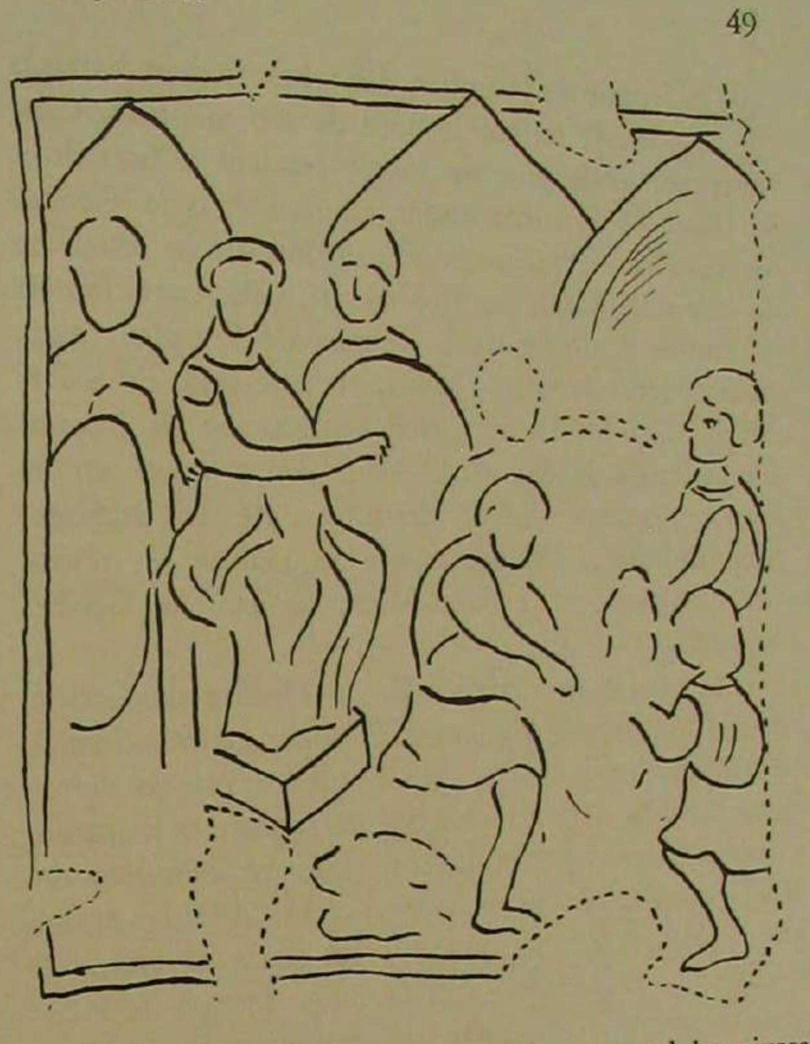


FIG. 14. — « Joseph ouvre les greniers et vend les vivres aux Égyptiens » (Genèse de Cotton, fol. 91 r.).

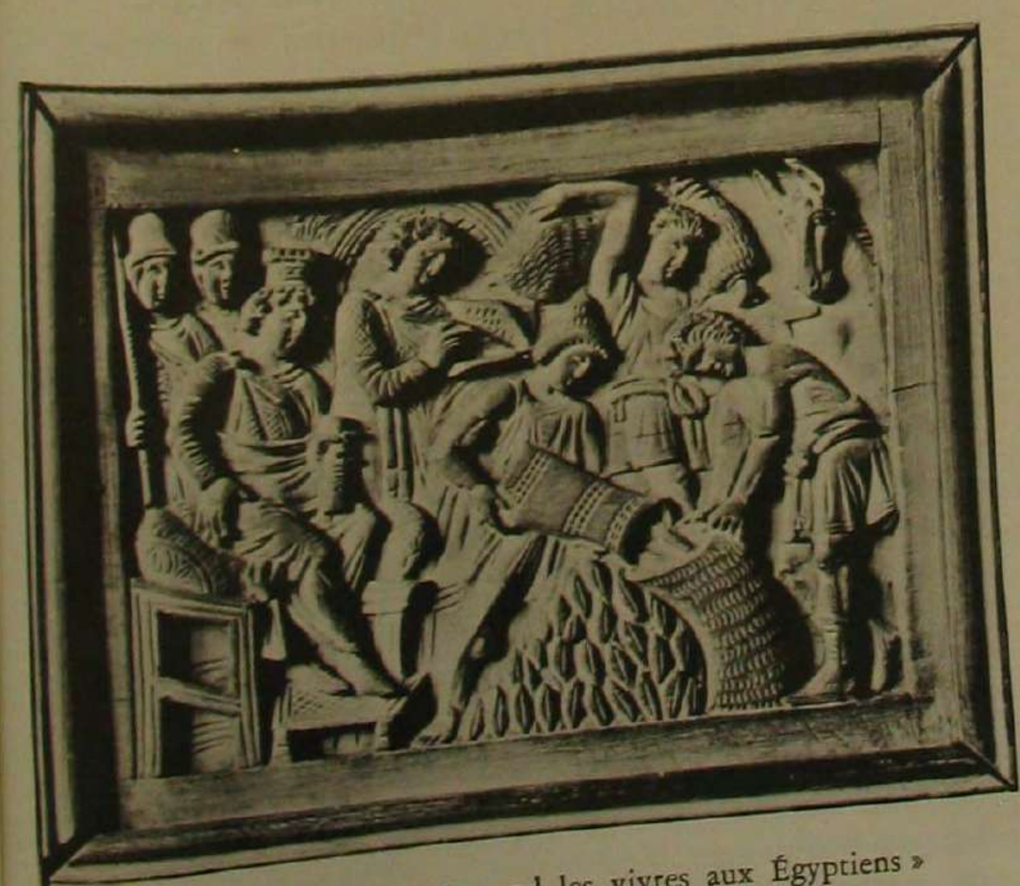


FIG. 13. — « Joseph vend les vivres aux Égyptiens » (chaire de Maximien).

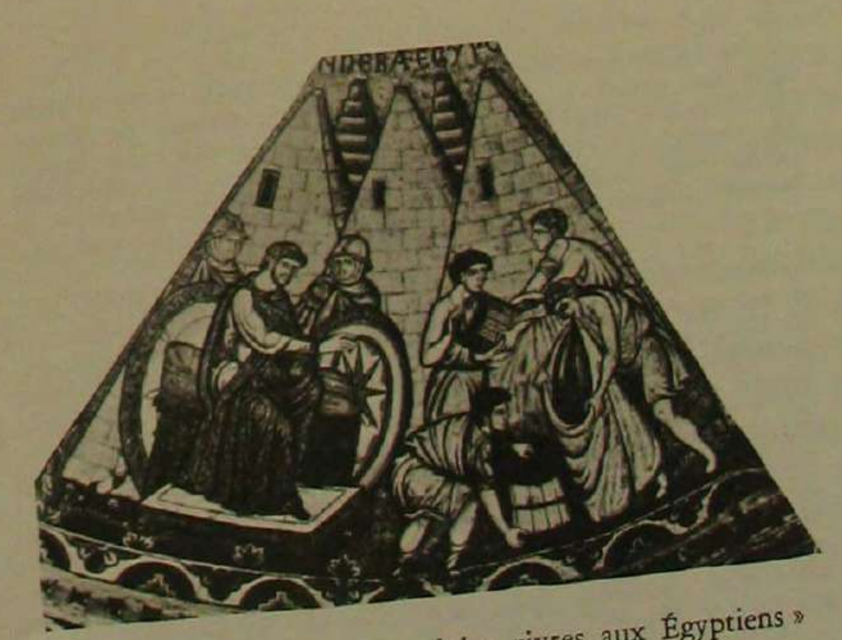


FIG. 15. — « Joseph vend les vivres aux Égyptiens » (mosaïque de Saint-Marc).

que la femme de Putiphar, debout entre deux battants de la porte [10], retient le bord de son manteau. C'est justement cette pose de Joseph tendant le bras droit en haut — élément moins marqué dans la Genèse de Cotton — que nous retrouvons sur le relief de la chaire de Maximien (fig. 4). Ici, à Ravenne, Joseph se trouve à droite de la femme de Putiphar, mais pour obtenir la même silhouette que celle de Saint-Marc, il suffit de renverser cette image de Joseph. L'ivoirier de la chaire de Maximien a ajouté un lit avec un énorme coussin devant un élément architectural indiquant l'intérieur de la chambre — motifs qui n'existent ni à Saint-Marc, ni dans la Genèse de Cotton.

La miniature suivante de la Genèse de Cotton (fol. 32 r., fig. 11) montre Putiphar rentré, debout sur le seuil de la porte, portant un costume de dignitaire romain, et sa femme qui lui montre le manteau blanc abandonné par Joseph. Elle est entourée de trois (ou deux) autres personnages. A Saint-Marc, on a entièrement supprimé cette scène et consacré à l'épisode précédent — celui où la femme de Putiphar montre le monteau de Joseph à ses domestiques — un espace plus ample (fig. 5, E). Aucun de ces deux épisodes ne figure — même pas suggéré — dans le cycle de la chaire de Maximien.

Enfin, le dernier épisode, celui de « L'emprisonnement de Joseph », sur la miniature de la Genèse de Cotton (fol. 82 r., fig. 12), se rapproche assez bien de ce qu'on voit à Saint-Marc (fig. 5, F), sauf l'emplacement du second soldat et la pose de Joseph. Le miniaturiste a ajouté l'entrée de la prison, une sorte de cadre rectangulaire à deux degrés de hauteurs différentes, derrière le condamné. Par contre, les soldats-gardiens auprès de Putiphar de la mosaïque de Saint-Marc, manquent sur la miniature. L'ivoirier de la chaire de Maximien (fig. 4) a remplacé, comme nous l'avons déjà signalé, la figure de Putiphar ordonant l'emprisonnement par celle de sa femme — procédé analogue à celui que nous avons observé dans la scène de « L'arrivée de Joseph en Égypte ». Ici, le soldat qui conduit Joseph en prison le tire par ses cheveux, et il presse vers le bas la tête du prisonnier, tandis que les bras de Joseph semblent liés sur le dos. La ressemblance de ces trois représentations vient probablement d'une formule conventionnelle de l'emprisonnement d'un criminel ou d'un martyr. L'image de la prison qu'on voit à droite du relief de la chaire de Maximien est plus complexe : sur le mur en brique ou en pierre taillée, une fenêtre et une porte sont amenagées. Dans la fenêtre se dégage le buste d'une femme — elle porte la même coiffure que celle de la femme de Putiphar —, et devant la porte un gardien est assis. Nous comprenons, grâce à la comparaison avec des miniatures de la Genèse de Vienne et des Octateuques byzantins [11], qu'il s'agit ici, au moins dans l'intention de l'artiste, non pas de l'un des prisonniers (et du gardien, ou des deux prisonniers) comme on pense habituellement, mais de la femme de Putiphar qui regarde Joseph de *l'extérieur* de la prison. Donc, ici aussi, l'ivoirier de la chaire de Maximen a fait sauter une scène — « Joseph en prison avec ses deux compagnons » — et a emprunté un des détails qu'il a dû trouver dans la scène suivante de son modèle.

Un dernier exemple nous permettra de préciser la dépendance qui existe entre ces trois monuments. C'est la scène de « La vente du blé (les vivres) aux Égyptiens » (G. XLI, 53-57). Ainsi que Tikkanen l'a déjà prouvé, la ressemblance entre l'image de la Genèse de Cotton (fol. 91 r., fig. 14) et celle de Saint-Marc (3e coupole du cycle de Joseph) (fig. 15) est hors de doute. Il est intéressant à observer que les greniers en forme conique semblables à des tumuli de la miniature de la Genèse de Cotton ont été transformés, à Saint-Marc, à des pyramides avec quelques petites fenêtres. Ces deux images, qui correspondent à un récit continu (« Joseph faisant ramasser la récolte des bonnes années » et « les Égyptiens, en famine, demandant le pain » précèdent cette scène) nous permettent de préciser la signification mal interprétée jusqu'ici de l'un des panneaux de la chaire de Maximien (fig. 13). Cecchelli et Morath, auteurs, de monographies consacrées à ce monument, l'ont identifié comme « Joseph distribuant du blé à ses frères » [12]. Pourtant, il faut tenir compte de la distinction très soignée des costumes des trois personnages qui remplissent le sac et le transportent sur les

10. Le schéma iconographique de cette scène, à Saint-Marc, nous fait penser à une autre scène de la Genèse de Cotton (fol. 76 r. : « Juda donne à Tamar, sa belle fille, son second fils Onan », G. XXXVIII, 8-9). Le mosaïste de Saint-Marc semble avoir adapté ce schéma à la scène de « La séduction de Joseph », comme LETHABY l'a déjà supposé (in *The Archaeological Journal*, XIX, 1912, p. 101, fig. 10).

11. Sur la miniature de la Genèse de Vienne (fol. XVII, 33), la femme de Putiphar est debout, au dehors de l'enceinte de la prison, derrière le gardien assis. Les Octateuques (par exemple, du Sérail, fol. 128 r.) la montre debout, sur une des tours crénérées de la prison, face à Putiphar assis à l'autre coin de la miniature, agitant la robe de Joseph au-dessus des têtes des prisonniers. Cf. WEITZMANN, K., *Die Illustration der Septuaginta* (in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III/IV, 1952-53, p. 104). Le même, *Zur Frage des Einflusses Jüdischer Bildquellen auf die Illustrationen des Alten Testamentes* (in « *Mullus* », *Festschrift Th. Klauser*, Münster, 1964, p. 408, références aux légendes juives). Cf. également au sujet de la même influence juive, PÄCHT, O., *Ephraim-illustration, Haggadah und Wiener Genesis* (in *Festchrift K.M. Swoboda*, Wien, 1959, p. 218).

12. CECCHELLI, *op. cit.*, p. 119. MORATH, *op. cit.*, p. 35. BOVINI, G., *La cattedra eburnea del Vescovo Massimiano di Ravenna*, Faenza, 1957, p. 26.

épaules. Par contre les costumes (« nebris ») des frères de Joseph est toujours le même dans les autres panneaux. C'est d'ailleurs un trait auquel le mosaïste de Venise et les miniaturistes de la Genèse de Cotton étaient également attentifs : les frères de Joseph portent des tuniques courtes avec les manches, alors que les Égyptiens (ou des serviteurs de Joseph) sont vêtus de tuniques courtes sans manches. Ce qui nous frappe encore est que l'un de ces trois personnages, coiffé d'un bonnet triangulaire, celui qui est en train de remplir le sac, au premier plan à gauche du panneau de la chaire, se retrouve aussi à Saint-Marc, son bonnet étant un peu aplati. Sur l'ivoire de Ravenne, dans le fond de la scène, on ne voit qu'un seul arc soutenu par les piliers. Mais les grains du blé entassé sur le sol, entre les pieds des Égyptiens, ne montrent-ils pas une forme conique qui rappelle — quoique vaguement — la silhouette des greniers de la miniature de la Genèse de Cotton ? L'ivoirier de la chaire de Maximien a enrichi cette iconographie en y ajoutant une tête de cheval et en modifiant un des ouvriers à un scribe enregistrant la quantité du blé vendu. Pourtant, la ressemblance avec les deux autres monuments nous semble trop poussée pour y voir une simple coïncidence formelle.

Quelles conclusions pourrons-nous tirer de ces observations qui relèvent la complexité des sources iconographiques et des procédés d'adaptation des modèles que les auteurs de ces trois monuments avaient sous leurs yeux ? S'il ne s'agissait que de différences de détail, telles qu'elles existaient entre les miniatures de la Genèse de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc, on pourrait supposer, comme on le fait habituellement, que le mosaïste de Saint-Marc a modifié librement son modèle, soit en changeant l'emplacement des personnages, soit en ajoutant des motifs secondaires. Pourtant, cette explication ne saurait s'appliquer aux deux scènes absentes dès le début de l'illustration de la Genèse de Cotton, ni au problème de la ressemblance, si étonnante et curieuse, entre les reliefs de la chaire de Maximien et les mosaïques de Saint-Marc.

N'y avait-il pas, avant le VIe siècle, une autre illustration de la Genèse ou de l'Ancien Testament, qu'auraient connu et se seraient servi à la fois l'ivoirier de la chaire de Maximien et les mosaïstes de Venise ? Ce manuscrit aurait contenu des miniatures dont le choix de sujets et les détails étaient légèrement différents de ceux de la Genèse de Cotton, mais coïncidaient à peu près avec ceux que nous venons d'observer, c'est-à-dire avec les éléments qu'on ne trouve pas dans la Genèse de Cotton. Est-ce que la perte des deux scènes (d'un folio) que nous avons constatée au début de cet article eut lieu déjà avant le XIIIe siècle, à savoir avant l'exécution de la mosaïque de Saint-Marc ? Et, est-ce à cause de cette lacune dans son modèle principal que le mosaïste vénétien a été obligé de chercher un second modèle, qui était commun, supposons-nous, à celui de la chaire de Maximien ? Il serait permis de supposer également que ce manuscrit aurait pu contenir, en plus du cycle de la Genèse, les miniatures de l'Exode, donc plutôt un Pentateuque ou un Octateuque illustré, capable d'offrir des modèles pour le cycle de la vie de Moïse de la dernière coupole de Saint-Marc. A elle seule, la Genèse de Cotton ne suffit pas, en tout cas, avoir servi de modèle unique pour l'ensemble des mosaïques du narthex de Saint-Marc.

Nous n'avons pas l'intention de préciser davantage ici le lieu d'origine de ce second manuscrit illustré, supposé antérieur au VIe siècle. Il est probable, pourtant, que ce livre ait été créé dans le même centre artistique qui a vu réalisé la chaire de Maximien (on sait que le lieu d'origine de celle-ci se laisse fixer difficilement). Nous nous bornons à faire observer que les panneaux du cycle de Joseph, sur la chaire de Maximien, présentent — en dehors d'une parenté iconographique avec les mosaïques de Saint-Marc et en partie avec des miniatures de la Genèse de Cotton —, un certain nombre de détails qui sont particuliers aux monuments byzantins médiévaux créés dans le cadre de l'art constantinopolitain. Nous avons déjà mentionné la tête de la femme de Putiphar guettant Joseph de la fenêtre de la prison, comme un des éléments qui seront repris et développés par les miniaturistes byzantins du Moyen Âge, fidèles à la tradition de la Capitale de l'Empire. Un autre trait plus typique se trouve dans la façon de juxtaposer les deux scènes suivantes : « Joseph enfoncé dans le puits » et « Les frères de Joseph tachant sa tunique avec le sang d'un bouc » (cf. fig. 2). Ces deux scènes se retrouvent également rapprochées dans une miniature du Paris gr. 510 (fol. 69 r. ; cycle abrégé de la vie de Joseph) et des Octateuques byzantins (par exemple, celui du Sérail, fol. 124 r.), ces deux œuvres représentant les traditions constantinopolitaines. Tandis que la Genèse de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc ne rapportent que la première scène, en supprimant complètement la seconde scène de « L'égorgement ».

Tokyo.

Sahoko TSUJI.

PEINTURES PALÉOCHRÉTIENNES EN CAPPADOCE. L'ÉGLISE N° 1 DE BALKAN DERE

par Nicole THIERRY

Balkan dere (le vallon de Balkan) est situé dans les environs d'Ortahisar ; il a été visité rapidement par le Père de Jerphanion en 1911 qui n'y a décrit qu'une des quatre chapelles, la première, celle qui nous intéresse ici lui ayant échappée totalement. Elle est située cependant à l'entrée du vallon, au pied même du rocher où l'auteur signale une chapelle du xe siècle consacrée à la Vierge [1].

L'église que nous appelons Balkan dere 1 était en forme de croix libre ; il ne reste qu'une partie de la coupole centrale et du bras sud. Le bras nord était voûté (?), le bras ouest a été totalement remanié par des creusements ultérieurs, l'abside a disparu, emportée avec la paroi rocheuse (fig. 1).

Les quelques décors peints qui restent accrochés aux parois méritent d'être étudiés car ils nous semblent être les plus anciens actuellement connus en Cappadoce. Nous décrirons en premier lieu le répertoire ornemental, en particulier le plafond du bras sud, puis la composition de la coupole.

***

LE PLAFOND DU BRAS SUD (fig. 1 et 2).

Il est constitué par un champ d'entrelacs très régulièrement dessinés. La bande d'enroulement est faite de cinq brins, vert, jaune, blanc, jaune et rouge ; elle est assez fine et les nœuds ménagent entre eux de larges surfaces. Les médaillons circulaires sont ornés d'une rosette à huit pétales alternativement rouges et verts ; les espaces losangés, d'une rosette à quatre grands et quatre petits pétales. L'entrelacs sous cette forme fine et régulière est unique en Cappadoce. En effet, très employé à la période « archaïque », c'est-à-dire antérieure au milieu du xe siècle, il est alors, à bandes plus larges, de dessin plus grossier ; d'autre part, il sert d'encadrement et non de champ décoratif, à l'exception du plafond d'Hagios Stéphanos [2]. Ici, la ressemblance est étroite avec les innombrables entrelacs d'époque romaine et protobyzantine [3].

LES AUTRES ORNEMENTS.

Quelques-uns d'entre eux sont assez communs, ainsi pour les chevrons, les quadrillages et les champs de cercles entrecroisés (fig. 2 et 3). L'ornement des surfaces naviculaires limitées par ces derniers est cependant particulier (fig. 3), les angles sont décorés de cœurs de couleur rouge cernée de vert ; on reconnaît l'image des quatre cœurs opposés par le sommet, motif fréquent de l'art sassanide et protobyzantin. De la même façon, les séries d'arcatures du chapiteau imposte, seulement peintes ou sculptées au préalable (fig. 3), font partie du répertoire sassanide dès le

1. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, II, pp. 50-56 (nous nous proposons de décrire ailleurs l'ensemble des chapelles de ce vallon).

2. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 147, fig. 82, pl. 155 ; l'auteur attribuait ce plafond à l'époque iconoclaste ; il est, en fait, solidaire du décor préiconoclaste, vraisemblablement du VIIe siècle (travail en cours d'après des documents inédits), le type de l'entrelacs est plus éloigné du modèle antique qu'à Balkan dere 1 (fig. 2 b) ; signalons également au plafond d'une église rupestre d'Isaurie un champ comparable attribué au VIIIe siècle : M. GOUGH, *A church of the iconoclast* (?) *period in byzantine Isauria*, dans *Anatolian Studies*, VII, pp. 153-163 (fig. 2 c). Pour les bordures d'entrelacs, cf. JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 294 et II, p. 99 et N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Région du Hasan dağı*, Paris, 1963, pl. 43, 44.

3. A titre d'exemples du IVe au VIe siècle, nous citons la voûte de Sainte-Constance à Rome (A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, p. 190), le pavement de Beïsan, fin du VIe siècle (H. PEIRCE et R. TYLER, *L'art byzantin*, Paris, 1934, II, pl. 196) ou d'Ancone (G. BOVINI, *La chiesa paleocristiana sottostante S. Maria della Piazza di Ancona*, dans *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenne, 1966, fig. 10).



FIG. 1. — Vue générale prise de l'est.

IIe siècle ; elles se retrouvent au Ve et au VIe siècle en Syrie et en Arménie aussi bien qu'à Ravenne au Ve siècle [4].

A la périphérie de la coupole creusée dans le carré central, on voit un rinceau maladroit mais réaliste (fig. 3 et 6) ; on devine la masse triangulaire

4. R. GHIRSHMAN, *Parthes et Sassanides*, Paris, 1962, p. 292 ; J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, pl. XXV, XXXIII et LVII ; TOKARSKI, *Histoire de l'architecture arménienne*, Moscou, 1961, en russe, fig. 159, pl. 26 (le motif se perpétua en Arménie jusqu'au Xe siècle). G. BOVINI, *S. Giovanni Evangelista di Ravenna* : il problema della sua forma nel primitivo edificio placidiano, dans *Corsi di cult. sull'arte rav. e biz.*, 1967, fig. 2. Voir encore pour l'art wisigoth, H. SCHLUNK, *Arte visigodo*, dans *Ars Hispaniae*, II, Madrid, 1947, p. 254, fig. 267.

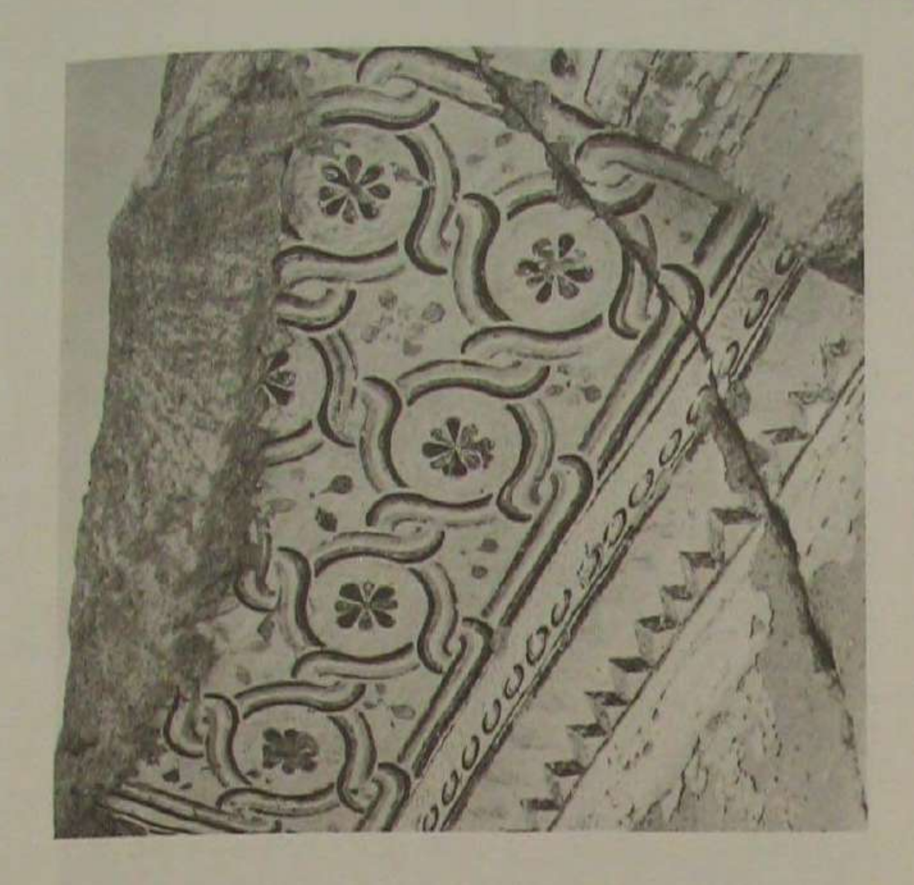


FIG. 2 a. — Plafond sud, entrelacs et frise de palmettes hellénistiques.

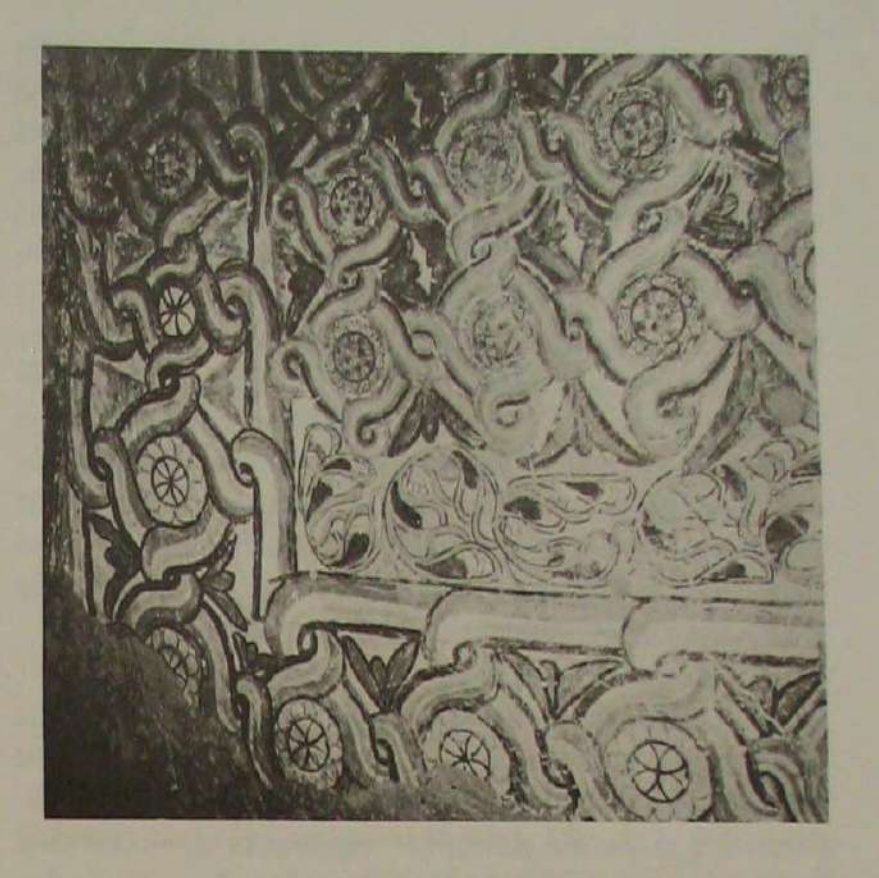


FIG. 2 b. — Plafond de Hagios Stephanos.

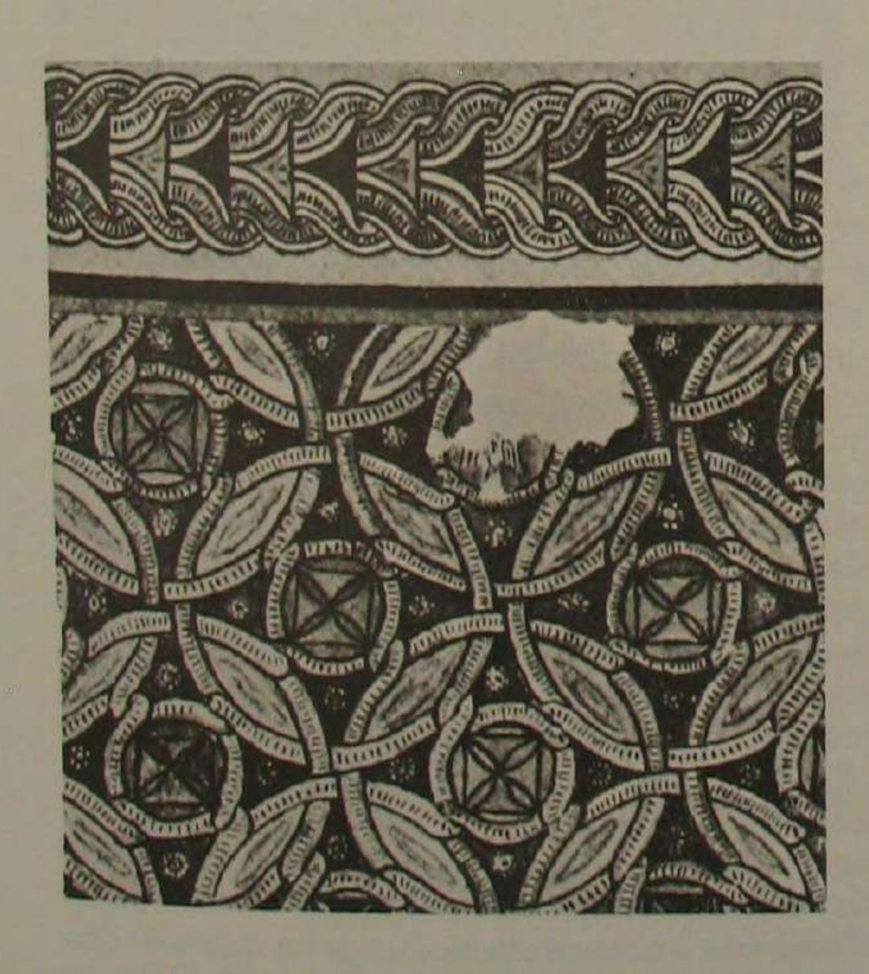


FIG. 2 c. — Plafond de l'église d'Isaurie décrite par M. Gough.



FIG. 3. — Décor du carré central près du pilier engagé sud-ouest.

des grappes de raisin, les feuilles, les nombreux rameaux et brindilles. Ce style négligé, mais non schématisé, des feuillages, ce tracé grêle, ces feuilles non dessinées semblables à des taches, se voient sur les peintures de Baouît comme sur des pavements paléochrétiens d'Antioche, de Palestine ou de Tripolitaine [5].

Dans la coupole, la couronne limitée par les deux inscriptions circulaires est décorée d'un semis d'éléments en pointe de flèches (fig. 4 et 5), feuilles ou fleurs, vertes jadis. Ce genre de semis semblait de tradition à Antioche ; quelques pavements nous sont parvenus qui en fournissent des exemples ; d'autre part, dans le manuscrit de la Genèse de Vienne, des tissus d'ameublement utilisent le même motif [6].

Un autre ornement est également fort intéressant ; il s'agit de la frise de type gréco-romain située sous le plafond sud (fig. 2). A demi-effacée, elle se reconnaît bien dans l'angle nord-ouest, près du pilier. C'est une suite de palmettes classiques épanouissant en forme de conque leurs cinq feuilles entre des éléments comparables à des fleurs de lys. Ce décor très répandu au IVe siècle se voit encore jusqu'au Ve et VIe [7].

Il faut encore parler de la série de petites croix placées entre les apôtres (fig. 4 et 6) ; on peut les rapprocher de toutes ces petites croix à dispositions architectoniques, le long des corniches ou des voûtes [8].

COMPOSITION DE LA COUPOLE (fig. 4, 5 et 6).

Le système décoratif de la coupole est très particulier ; la composition, en effet, a deux pôles d'intérêt conçus comme deux tableaux : à l'ouest, la Vierge orante entre les apôtres, à l'est, le Christ trônant. La partie occidentale, la plus vaste, comprend plusieurs zones concentriques, dont deux avec inscription (les textes sont illisibles aujourd'hui, comme celui

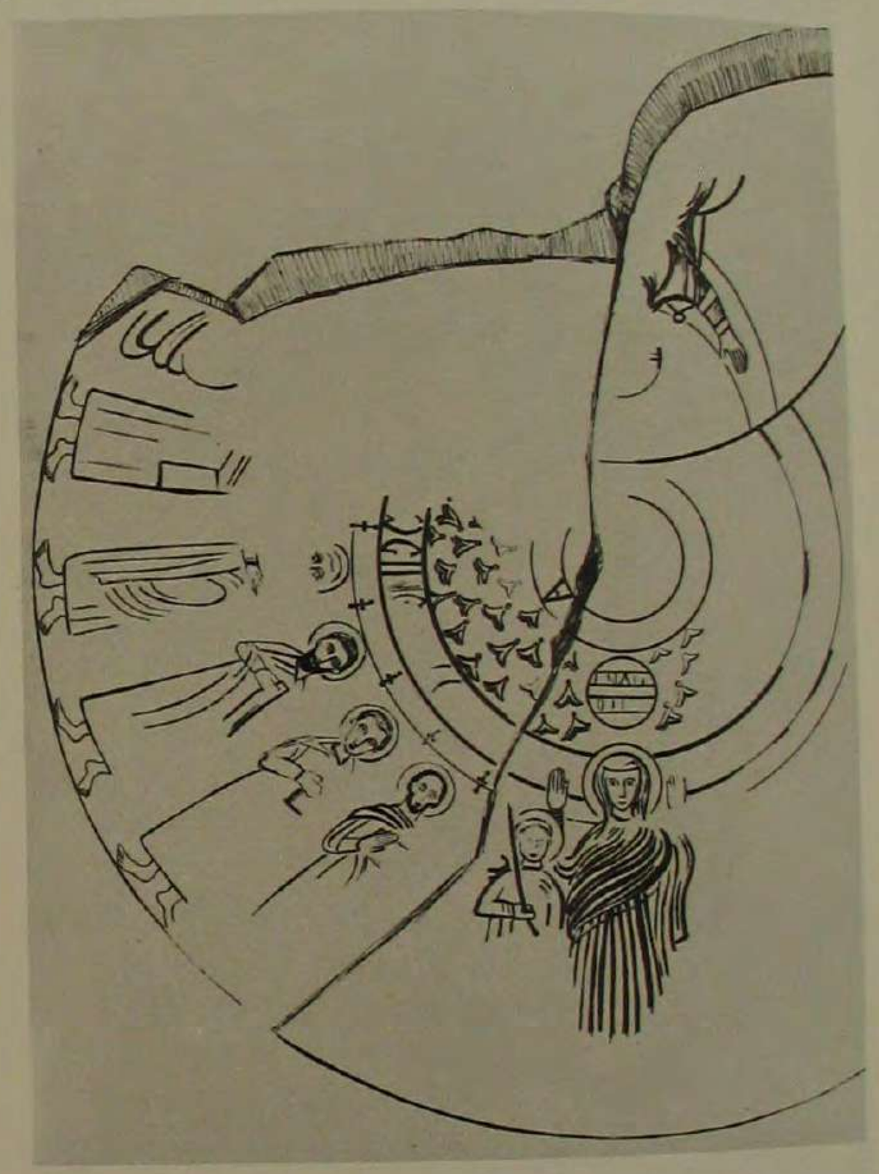


FIG. 4. — Schéma développé de la coupole.

du disque qui surmonte la Vierge orante dans le champ fleuri, fig. 4 et 5). L'ensemble n'est pas sans évoquer, d'une part, la division en plusieurs champs des voûtes des catacombes romaines, d'autre part, les registres circulaires de la coupole de Kargeh [9].

Partie occidentale

Au centre et en haut se trouvait un médaillon dont le décor a complètement disparu. Une première inscription l'entourait dont il ne reste qu'un A. Puis l'on avait la couronne ornée d'un semis de fleurs que cernait une seconde inscription interrompue seulement par la tête nimbée et les mains de la

5. H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, pl. 89, 115-118, 195 ; R. STILLWELL, *Antioche sur l'Oronte*, t. II, *The excavations*, Princeton, 1933-1936, pl. 41.

6. R. STILLWELL, *op. cit.*, pl. 41, n° 55 ; pl. 42 et 43 (en couleurs, dans A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, p. 110) ; en Tripolitaine, mosaïques de Sabratha (H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, pl. 119 ; W. RITTER VON HARTEL et Fr. WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895, pl. XXVI (fol. XIII, v.) et XLVIII (fol. XXIV, v.), il s'agit des couvertures des lits de mort de Debora et Jacob.

7. Cf. les encadrements des ivoires du IVe et du Ve siècle dans W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, n° 62, 55, 111, et dans A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, p. 150 et fig. 157. En Asie mineure on connaît des variantes de cette palmette sur l'une des portes d'Alahan manastir, Ve siècle (P. VERZONE et M. USMAN, *Alahan manastiri mimarisi üzerinde bir inceleme*, Istanbul, 1955, en turc, fig. 47, 49) et sur la porte sud de Cumanin Cami, Ve-VIe siècle (M.H. BALLANCE, *Cumanın Cami'i at Antalya : a byzantine church*, dans *Papers of the British School at Rome*, 1955, pl. XXVII, c). En Cappadoce rupestre, cette frise ne se voit qu'à Hagios Stephanos (cf. note 2), également sous le plafond orné d'un champ d'entrelacs ; détail non signalé par Jerphanion ; photo personnelle inédite.

8. Cf. les bordures de mosaïques à Djerash, église de Côme et Damien, 532 (H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, pl. 123) et Saint-Vital de Ravenne (A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, pp. 156, 157).

9. O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin, 1916, pp. 50-60 ; A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, p. 83 ; pour le mausolée d'El Bagawat, O. WULFF, *op. cit.*, pp. 98-99, et, P. DU BOURGUET, *La peinture paléochrétienne*, Paris, 1965, pl. 154-155.



FIG. 5. — Vue centrale de la coupole.

Vierge orante. Le registre figuré est malheureusement très abîmé ; il est centré par la Vierge ; les apôtres sont serrés les uns contre les autres, l'espace étant raccourci par le champ oriental (naturellement, notre schéma aplati de la coupole, fig. 4, fausse les dimensions des surfaces concentriques).

La Vierge, représentée de face, est vêtue d'un ample manteau drapé dont le pan s'enroule autour d'elle pour tomber en arrière du bras gauche. On remarque combien les plis enveloppent d'un même mouvement la tête et le buste, passant en écharpe le long du cou [10]. Latéralement se tenaient deux archanges portant le sceptre ; on ne voit plus que l'esquisse d'un buste, à gauche de la Vierge, la moitié droite de la scène ayant disparu.

On reconnaît encore assez bien les trois premiers apôtres, debout de face : Paul au front haut, à courte barbe brune, Thomas sans doute, au visage rond et imberbe, puis un apôtre adulte barbu ; il est difficile de dire s'ils tenaient un livre ou un rouleau. Les trois apôtres suivants sont très mutilés ; seuls, leurs étranges pieds nus sont assez bien conservés.

Partie orientale

Elle est limitée par un demi cercle situé en contrebas du médaillon central ; il interrompt ainsi les zones concentriques occidentales, le Christ trônant occupe donc la hauteur des deux grands registres, celui de la couronne fleurie, celui des apôtres et de la Vierge. Enfin, il dominait la conque absidale ou le bras oriental.

On distingue les fragments du Christ trônant : son bras levé, la main ouverte paume en avant, un morceau du nimbe crucigère, les rayons lumineux devant lesquels il se tenait, le montant latéral du dossier du siège, le bord du gros coussin.

Quelques détails sont signe de haute antiquité : les bandes blanches sur la manche du vêtement pourpre et le geste lui-même du bras jeté loin du corps, comme sur certains diptyques consulaires, comme sur les manuscrits du VIe siècle, comme au Christ de la mosaïque d'Hosios David à Salonique, au Ve siècle, dont la main est semblablement ouverte [11]. Le reste du décor ayant disparu, nous ne pouvons pas conclure sur le type du Christ (barbu ou non), ni sur les enrichissements de cette représentation, était-il ou non accosté par les symboles des évangélistes, comme à Salonique ? Les images absidales coptes ou cappadociennes ultérieures, la mosaïque du Christ Latomos nous permettent de le supposer, d'autant plus que la place est vaste de part et d'autre du trône.

La double orientation de la coupole de Balkan dere 1, si elle nuit à son unité, en accentue la valeur dogmatique. A l'ouest, apôtres en position hiératique, Vierge et archanges, forment l'image de base d'une Ascension, comme dans les Théophanies des absides coptes et cappadociennes [12]. Le médaillon central complétait cette Ascension. Le caractère triomphal est d'autant plus accentué que la zone ornementale est

10. Malgré l'exagération des plis on reconnaît la façon de s'envelopper qu'ont les femmes sur les miniatures de l'Évangéliaire de Rossano (A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, p. 204 et fig. 231) et sur quelques-unes de la Genèse de Vienne (W. RITTER VON HARTEL et Fr. WICKHOFF, *op. cit.*, pl. IV, VII ; IX, XVI).

11. W.F. VOLBACH, *op. cit.*, ivoires n°s 6, 8, 16, 21, 43 ; H. PEIRCE et R. TYLER, *op. cit.*, II, miniatures du Rossanensis, pl. 146, 148 ; A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, pp. 130-131 pour l'abside de Salonique (et pp. 136-138 pour la mosaïque de Côme et Damien, à Rome, où le Christ debout a le même geste du bras et de la main).

12. Ch. IHM, *Die programme der Christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, pp. 201-202, pl. XXIII-XXV ; N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pp. 42, 109-110 ; N. et M. THIERRY, *Haçlı kilise (église à la croix)*, dans *Journal des Savants*, oct.-déc. 1964, pp. 251, 252 et fig. 2 et 6 ; chapelle près de Mavrucan, JERPHANION, *op. cit.*, II, pp. 237-238 (abside non décrite).

très développée, que la Vierge, nettement plus grande que les apôtres, atteint la couronne fleurie et qu'un disque, inscrit jadis, la surmontait. La partie orientale est symétriquement disposée ; de l'autre côté du médaillon central trônait le Christ de la Seconde Venue ; latéralement, il était séparé des apôtres par une ligne semi-circulaire, à l'image de la voûte du ciel. Il semble que nous ayons là une des meilleures synthèses du texte des Actes des Apôtres (I, 11) : « Ce Jésus qui a été enlevé au ciel du milieu de vous, viendra de la même façon que vous l'avez contemplé (allant au ciel) », synthèse que les images paléochrétiennes de l'Ascension se sont souvent efforcées d'illustrer, ainsi qu'en témoignent les représentations de l'Évangéliaire de Rabbula, des ampoules de Monza, etc. [13].



FIG. 6. — Versant sud-ouest de la coupole.

Caractères des peintures.

Malgré le très mauvais état des décors, on peut juger des coloris employés jadis. Le fond est blanc, ce qui est un élément caractéristique [14] ; la palette est pauvre, faite d'un rouge brique, d'un vert pâli aujourd'hui et d'un ocre jaune.

L'ornementation malgré sa médiocrité montre ses attaches avec le fond gréco-romain, ainsi pour le rinceau rustique mais de recherche réaliste et la frise de palmettes hellénistiques.

Le style lui-même permet de reconnaître les modèles du peintre. La schématisation des visages est tirée du répertoire gréco-romain et non du proto-byzantin toujours plus marqué d'orientalisme ; ainsi, les yeux ne sont pas fendus en amande, mais ronds et point trop grands ; le nez est dessiné par un seul bord solidaire du sourcil, souvenir des œuvres où le visage est modelé par un éclairage latéral (on voit bien ce détail sur le visage de Thomas, fig. 6) [15]. Les pieds eux-mêmes sont de pauvres répliques des modèles savants, on retrouve les attitudes variées qu'on a voulu leur donner [16].

Conclusion

Ainsi, tant par leur iconographie que par leur style, les peintures de Balkan dere 1 nous paraissent un bon exemple d'art paléochrétien. La complexité de la composition triomphale qui conjugue la représentation de l'Ascension et celle de la Seconde Venue, composition qui reste une version unique, peut-être une tentative isolée, et le style, qui traduit les balbutiements d'un peintre apparemment ignorant de l'art de Justinien mais encore nourri d'art gréco-romain, nous paraissent rattacher ces décors à l'art du v[e] siècle ou du début du VI[e].

D'autre part, nous pensons que c'est l'art d'Antioche qui a inspiré ces modestes peintures, les draperies de la Vierge, le répertoire ornemental et particulièrement le semis de fleurs et les palmettes

13. A propos des absides où les deux sujets sont superposés, Ch. IHM, (*op. cit.*, pp. 97-100 et 102-108) analyse ces images. Les représentations conjointes de l'Ascension, Adventus Domini et Majestas Domini, comme celle de la Vierge orante identifiée à l'Église, ont été reprises par B. BRENK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Vienne, 1966, pp. 57-65. Pour les ampoules de Monza, A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, pl. 3, 17, 19, 27, 29, 53. Pour le Christ trônant de de l'Adventus Domini, cf. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pp. 209-212. Pour les images de Théophanie, A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946, II, pp. 129-185, 207, 283.

14. En Cappadoce, un petit nombre de décors seulement est à fond blanc et toujours à rattacher plus ou moins à l'art paléochrétien ; à l'époque « archaïque », au IX[e] et au X[e] siècle, les fonds sont bleus le plus souvent.

15. Dans l'art chrétien d'Égypte, ce procédé se retrouve sur quelques peintures dérivées de l'art gréco-romain (cf. A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, pp. 173, 181).

16. Ces corps disgracieux, ces plis parallèles évoquant grossièrement les drapés antiques, se voient un peu partout à l'époque paléochrétienne, dès que l'artiste devient médiocre (citons, entre autres, les peintures d'El Bagawat, la coupe albanaise de Podgoriza, dans O. WULFF, *op. cit.*, p. 98, p. 70) ; au VII[e] siècle on retrouve l'abondance des plis parallèles comme caractère distinctif des sculptures et peintures de Transcaucasie, influencées sans doute également par une première stylisation parthe et syrienne).

hellénistiques nous paraissent, à ce titre, des indices de valeur.

*
* *

Il ne faut pas s'étonner de trouver en Cappadoce des monuments paléochrétiens rupestres.

On sait l'élan monachique donné par Basile de Césarée, on connaît les cités monastiques de Cappadoce [17] et les nombreuses églises paléochrétiennes construites dans la région [18].

En Cappadoce rupestre, le peuplement antique est prouvé par l'existence de quelques tombeaux à façade ionique [19]. Le christianisme primitif y est attesté par les actes de saint Hiéron (fin du VIe siècle ou début du VIIe), saint originaire du village de Maçan au voisinage duquel nous avons découvert une basilique à trois nefs avec ambon du type grec connu au Ve et VIe siècle [20]. D'autres églises préiconoclastes ont été décrites par G. de Jerphanion [21] et nous préparons la publication de quelques monuments de ce type encore inédits [22].

Cependant ces monuments sont peu nombreux car les églises les plus anciennes sont, pour la plupart, tombées avec les falaises ; l'érosion est, en effet, assez rapide, et nous connaissons quelques chapelles en partie effondrées depuis l'exploration de Jerphanion, au début du siècle [23]. Étant données ces conditions, ce qui nous est parvenu de cette époque primitive permet de conclure à un peuplement monastique important en région rupestre dès la création du monachisme en Asie mineure.

Les décors de Balkan dere 1 constituent un des précieux éléments de cette rare documentation et, vraisemblablement, un des plus anciens.

Étampes. Nicole THIERRY.

17. Dans le Kara dağı, Bin Bir kilise et Daouleh associaient églises séculières et couvents (cf. W.M. RAMSAY et G.L. BELL, *The Thousand and one Churches*, Londres, 1909) ; Viranşehir, dans le Hasan dağı, serait plus proprement monastique (W.M. RAMSAY et G.L. BELL, *op. cit.*, pp. 325-326 et 363-364 ; N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pl. 4, pp. 22-23). Pour quelques détails sur la vie monastique au Ve et au VIe siècle en Cappadoce, la création d'une église à partir d'une demeure, lire la biographie de saint Sabas dans A.J. FESTUGIÈRE, *Les moines d'Orient*, III/2, *Vie de saint Sabas*, traduite de Cyrille de Scythopolis, Paris, 1962, pp. 14-17 et 75.

18. Pour la région du Hasan dağı, N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pp. 20, 22-26, 29-30 (renvois à Ramsay et Bell), pl. 2, 6, 7, 13 ; pour Çardak kilise, J. STRZYGOWSKI, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903, pp. 68-70 ; pour la région d'Ürgüp, JERPHANION, *op. cit.*, Ak kilise, pl. 14, église de Til köy, pl. 22, mosquée de Mavrucan, pl. 24 ; pour l'ensemble des églises d'Asie mineure, A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, pp. 61-71.

19. Tombeau à Maçan, JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 21, pl. 6, n° 5, et tombeaux récemment découverts près de Mavrucan (publication en cours).

20. N. THIERRY, *Quelques églises inédites en Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, oct.-déc. 1965, pp. 627-630.

21. Basilique de Çavuşin, JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 511-519 et église de Mavrucan, II, pp. 206-324. On peut également situer aux environs du VIIe siècle le décor d'Agaç altı kilisesi et une partie de celui d'Egri Taş kilisesi (N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pp. 73-87 et 39-70).

22. A Zilve et à Hagios Stephanos, en partie décrits par Jerphanion (*op. cit.*, I, pp. 583-586, II, pp. 146-155), ainsi que dans d'autres régions où nous avons découvert de nouveaux décors en 1966 et 1967 (Mavrucan, Gülli dere).

23. Les églises de Zilve en particulier (JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 581-589 ; il ne reste qu'un morceau du décor de la chapelle n° 3, chapelle de type paléochrétien, déjà très abîmée au début du siècle.